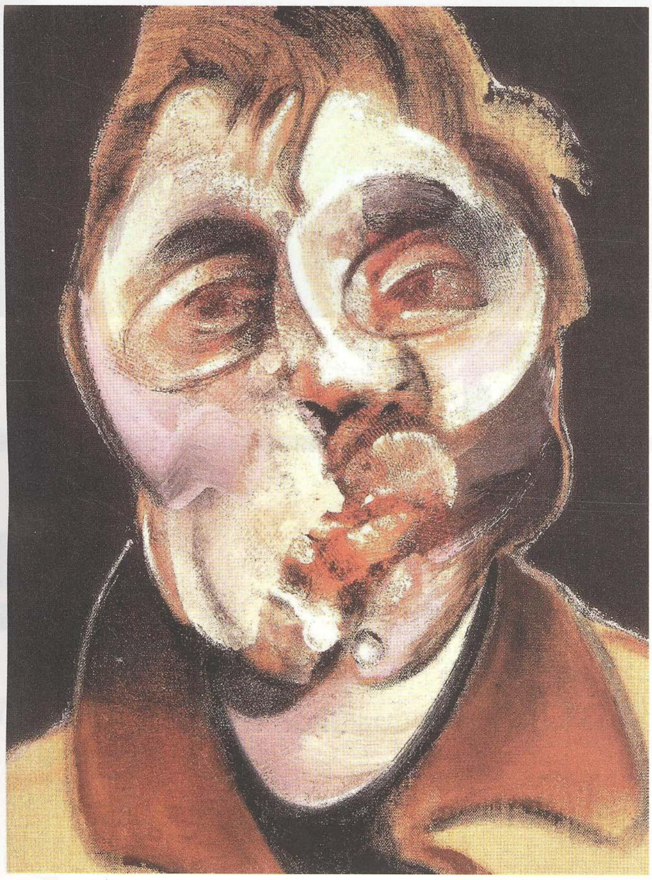


بورتريه شخصي للفنان

يعد الفنان الإنجليزي فرانسيس بيكون، الذي لم يرتبط بأي تقليد فني بريطاني؛ آخر الفنانين التعبيريين الأوروبيين المغمورين الذين برزوا بعد سنوات الحرب العالمية الثانية، وأحد أبرز الفنانين الإنجليز شهرة بعد تورنر، وأحد أكبر فناني القرن العشرين الذين عبروا بجرأة وصدق عن إنسان القرن الماضي، وما رافق حياته من قلق وتوتر وعذاب وألم وغربة... لذلك يطلق عليه «مؤسس مدرسة اغتصاب الألم»، فهو كما يوضح الناقد ماريو بلانشار: «يحترف اغتصاب الألم وإلقاء العار على الجسد بدلا من الهروب منه». كما استطاع أن يكرس شهرته وهو على قيد الحياة كواحد من أكبر فناني القرن العشرين.

د. غازي انعيم

المشرف العام على مجلة التشكيلي العربي - الأردن

الفنان الإنجليزي الذي جذب المشاهد من خلال طرح موضوعات غريبة

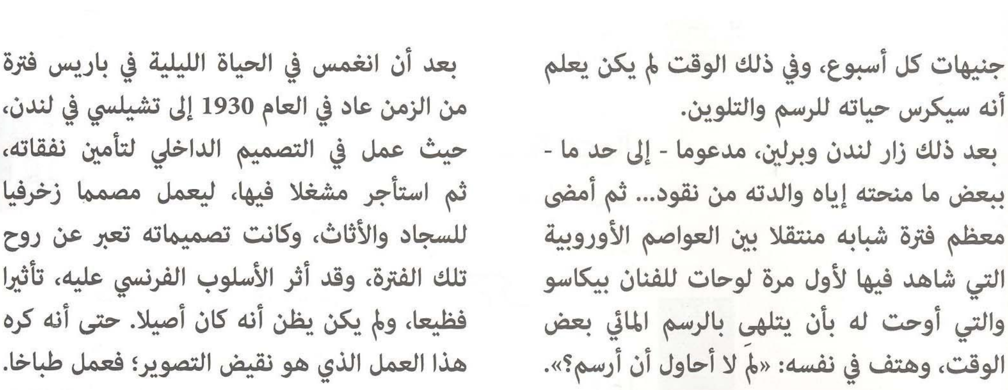
فرانسيس بيكون.. مؤسس مدرسة «اغتصاب الألم»

كما أن أسلوبه ذا الطابع الشخصي المتفرد أثّر في حركة التجديد العالمية، وترك باتجاهه الخاص والفريد تأثيرا ملحوظا في إيطاليا بين عامي 1950 و1960، واعتبره بعض النقاد الفرنسيين منشئ الحركة الفرنسية الجديدة.

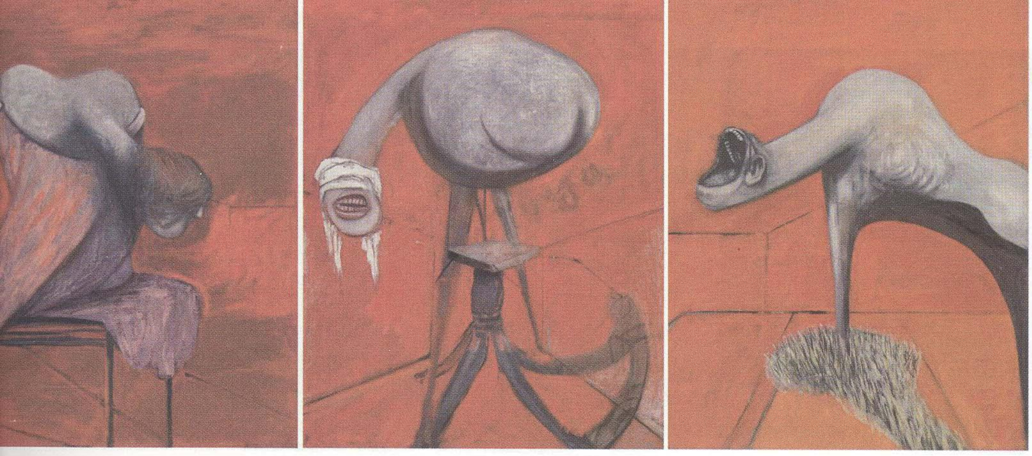
تقول سيرته الذاتية إن فرانسيس بيكون ولد في «بورباكوت» بدبلن في الثامن والعشرين من أكتوبر عام 1909م، لأب كان يعمل مدربا لخيول السباق، وقد حاول الأب أن يدفع ابنه إلى المدارس لتلقي العلم بعيدا عن الفن، إلا أن ذلك كان يصطدم بعدم رغبة الابن في تلبية رغبة والده؛ لأنه كان متمردا على التعليم، بل وعلى كل القوانين التي تعارف عليها البشر. وكان الأب يعتبر الفن «أمرا سيئا يمضي إلى الانحراف». وهذا الرأي انعكس بشكل سلبي على علاقة الأب بالابن، فتوقف والده عن تقديم المساعدة المالية له، حيث لم يكن حينذاك في إيرلندا قانونا يفرض على الوالدين مساعدة أطفالهما ماليا. لكن عندما بلغ فرانسيس سن السادسة عشرة صارت والدته تعطيه ثلاثة جنيهات كل أسبوع، وفي ذلك الوقت لم يكن يعلم أنه سيكرس حياته للرسم والتلوين.

بعد ذلك زار لندن وبرلين، مدعوما - إلى حد ما - ببعض ما منحته إياه والدته من نقود... ثم أمضى معظم فترة شبابه متنقلا بين العواصم الأوروبية التي شاهد فيها لأول مرة لوحات للفنان بيكاسو والتي أوحت له بأن يتلهى بالرسم المائي بعض الوقت، وهتف في نفسه: «لمَ لا أحاول أن أرسم؟».

بعد أن انغمس في الحياة الليلية في باريس فترة من الزمن عاد في العام 1930 إلى تشيلسي في لندن، حيث عمل في التصميم الداخلي لتأمين نفقاته، ثم استأجر مشغلا فيها، ليعمل مصمما زخرفيا للسجاد والأثاث، وكانت تصميماته تعبر عن روح تلك الفترة، وقد أثر الأسلوب الفرنسي عليه، تأثيرا فظيعا، ولم يكن يظن أنه كان أصيلا. حتى أنه كره هذا العمل الذي هو نقيض التصوير؛ فعمل طباخا.



الصلب



ثلاث دراسات لشخصيات على قاعدة الصلب

خلال عمله بدأ يتعلم الرسم بنفسه، من دون أن يتلقى أي تدريب أكاديمي في معهد أو على يد فنان.

في هذه المرحلة زاره الثري «إيريك هول» وعائلته، حيث أعجب «هول» بلوحاته الفنية، ومنذ تلك اللحظة بدأ الاقتناء منه، وصار يساعده ويقدم له المال لقرابة خمسة عشر عاما، لقد كان إيريك هول مهما جدا بالنسبة إلى بيكون، فهو من اقتنى لوحة «الصلب الثلاثة»، وهو نفسه من تبرع باللوحة لـ «التيت جاليري» الذين لم يرغبوا في اقتنائها، لكنه أصر عليهم حتى قبلوا في النهاية.

بعد ذلك تعرف إلى الفنان جراهام سزرلاند الذي قدمه إلى إيريكا برزون صاحبة جاليري هانوفر، حيث اقتنت منه لوحة كبيرة وهي الآن في متحف الفن الحديث، وكانت هذه بداية بيع أعماله الفنية بعد «إيريك هول».

وتعتبر الفترة ما بين 1926 و1932 من أهم الفترات التي أنتج فيها أهم أعماله الفنية، حيث أبدع مجموعة من اللوحات المثيرة للاهتمام، حيث جسّد فيها شخوصا على الشاطئ في Juan – Les Pins – وأماكن أخرى في شمال فرنسا. وقد تأثر في هذه الفترة بالسريالية، ولكنه لم يكن سرياليا.

في العام 1933 نشر «هيربرت ريد»، في كتابه «الفن الآن»، لوحة «صلب المسيح» لبيكون التي اشتراها أحد خبراء الفن ويدعى السير ميشيل سادلر. وقد ركز بيكون في تلك اللوحة على الألم والعذاب والموت، وفي إطار هذا الهاجس ظهرت في لوحاته الأشكال المشوهة، والجراح الدامية، والأجساد التي عبّر عنها بكتل من لحم متعانقة أو متلاصقة.

وفي العام 1934 افتتح معرضا في «ترانزيشن جاليري» بلندن، فكان الإخفاق نصيبه، فقرر أن يتوقف بعد ذلك عن العرض باستثناء مشاركته في العام 1937 بثلاث لوحات في معرض المصورين الشبان الإنجليز في «أجينو جاليري».

مع بداية الحرب العالمية الثانية مزق مزق لوحاته بعد إكمالها، واعتاد على هذا بعد أن رسخت طريقته وأسلوبه المتفرد، فكان من عادته أن يمزق لوحاته لأنها لم تكن تحوز رضاه، لذلك لم يبق من أعماله الفنية التي رسمها بعد العام 1929 سوى لوحة الصلب ـ بعد ذلك اختفى تماما عن الأنظار إلى أن ظهر مرة أخرى في العام 1944. في هذه الفترة التي اختفى فيها، فقد الأمل وكان مفرطا في يأسه، واستحوذ القلق على تفكيره، وقد وصفه النقاد بأنه أكثر الفنانين في ذلك العصر بروزا في تصوير حالة القلق وخيبة الأمل، لذا يكون من المناسب القول بأن سيرة بيكون الفنية قد بدأت في أجواء من الخوف والتدمير والظلام والتمرد على القانون.

التحول في التصوير

كان ظهوره في العام 1944 هو مولده الحقيقي، حيث خلق تحولا جديدا في التصوير الزيتي بعيدا عن تقليد أو اتباع مذهب أو مدرسة فنية معروفة، واللافت للنظر في أعمال هذه المرحلة تلك العلاقة المعبرة المحسوبة بدقة بين القلق واليأس، من جهة، والمواد المثيرة التي يستخدمها، من جهة ثانية. وعندما رسم القلق واليأس لم تكن رسومه مأساوية، ولكنه شعر بالفراغ الذي أحسّت به البشرية بعد الحرب العالمية الثانية في هذا العالم اللامنطقي، وشبّه علاقة رسومه بنسخها البشرية الأصلية، بالأثر الذي تتركه الحلزونة خلفها. من هنا جاء التشنج في أعماله يعبر عن اليأس والفساد، وظاهر الحياة الكئيبة.

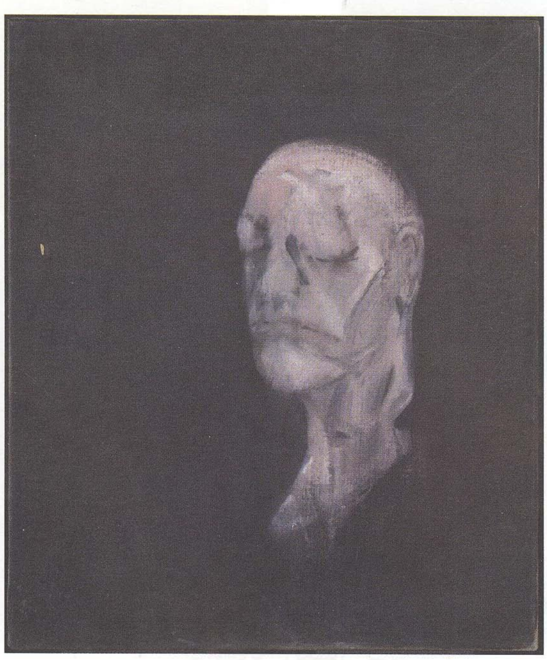
ونذكر من لوحات هذه المرحلة، على سبيل المثال، لوحته الشهيرة «ثلاثية قاعدة الصلب» الموجودة في الـ «تيت جاليري» والتي أبرز فيها الرهبة من الموت، والألم والعجز عن فعل أي شيء، وقد وفق الفنان في هذه اللوحة من ناحية القيم الفنية «من بناء وتشكيل وعناصر... إلخ».

واللوحة تخلط بين أسلوب بيكاسو والصور الفوتوغرافية كمصدر لها. هنا عرف بيكون بعض الشهرة، غير أنه لم ينطلق إلا سنة 1946، حين أصبح يمثل تطلعات بريطانيا في إطار فن الرسم في العالم.

في العام 1948 بدأت أسطورة فرانسيس بيكون تتخذ ملامحها وأسلوبها الخاص، وذلك عندما قدمت إحدى لوحاته الفنية إلى متحف الفن الحديث في نيويورك، وفي العام 1949 أقام أول معرض لأعماله الفنية في صالة العرض الوطنية في لندن، وكان يهدف من خلال هذا المعرض إلى جعل المشاهد يدخل إلى أعماق ذاته، بالإضافة إلى جذب المشاهد من خلال طرح موضوعات غريبة ومرعبة وموحشة وذات صلة بالعنف، وقد اعترف بيكون بأن موضوع العنف في مركز اهتمامه الفني، على الرغم من أنه، أي العنف، يرتبط ارتباطا عارضا بما هو مرعب في أعماله الفنية.

وفي العام 1950 رحّب به المعهد الملكي للفنون، عندما لفت الأنظار إلى استخدامه بشكل ظاهر وبارز، العديد من المعاني والرؤى المفعمة بالحيوية، ليخلق بذلك أسلوبا متفردا خاصا به لا يشاركه فيه فنان آخر.

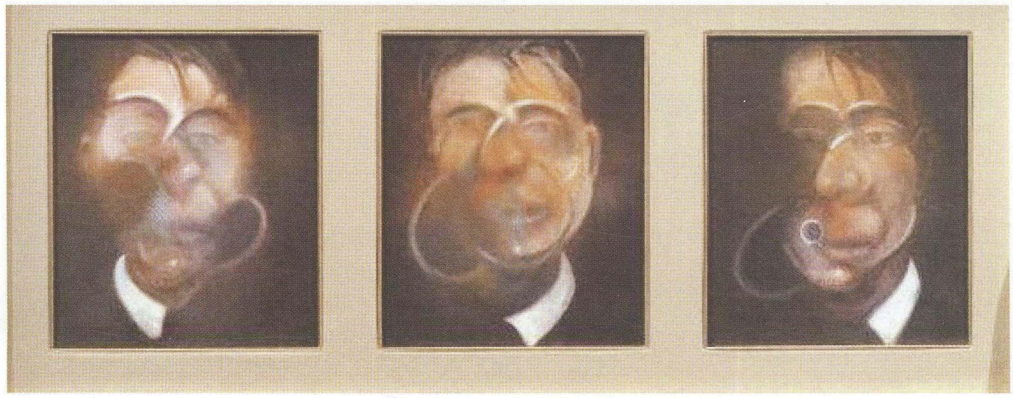
وقد عالج الفنان بيكون، في هذه الفترة، الوجه الدامي، لمربية الأطفال الجريحة، والذي ظهر في الفيلم الملحمي لـ «سيرمي إيزنشتاين» (معركة بوتمكين). كما استقى موضوعاته أيضا من سلسلة



دراسة للبورتريه الثاني (بعد عمل قناع الحياة لوليام بليك)



البابا



ثلاثية روشيان فرويد

الدراسات الحركية للمصور الإنجليزي المولد «إيرورد مايبردج»، والتي تحولت صوره العارية على يد بيكون، في مرحلته الأولى، إلى ضحايا لا وجه لها، تتلوى من الألم من عذابات غير معروفة.

ومن بين الحالات النادرة التي يعتمد فيها إبداعه على الآخرين نجد سلسلة لوحاته الثلاثية الصارخة عن رجال الدين (البابوات) 1953م، التي تعتبر من أكثر أعماله شهرة؛ إذ ترجع أصولها إلى لوحة الفنان الإسباني «فيلاسكيز» «البابا العاشر» المرسومة في العام 1650. وقد أبرز بيكون في لوحة «البابا» للفنان فيلاسكيز تناقضا عنيفا بين الوقار والسكون في الرجل الجالس، وبين التعبير المريع من خلال ملامحه الجزعة المرتجفة.

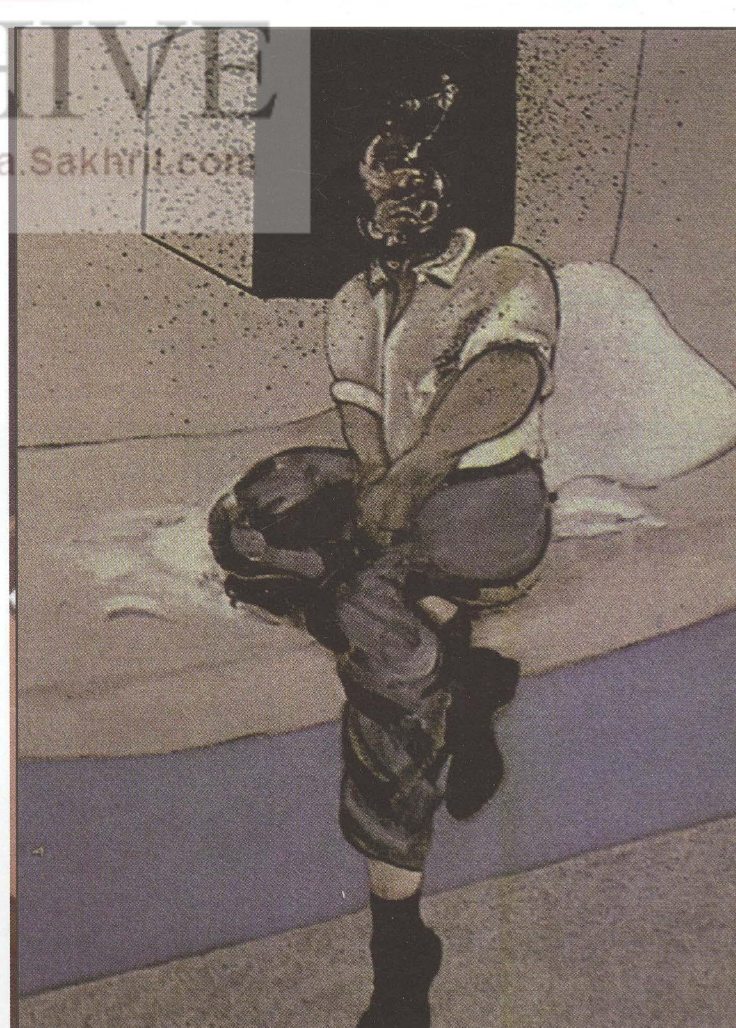
كما أعاد رسم بعض بورتريهات الباباوات التي رسمها الفنان الإسباني فيلاسكيز في أطوار غريبة ومخيفة في الوقت نفسه كأنهم مسوخ، فمرة يصور البابا قزما مضحكا، وتارة يصوره جالسا على الكرسي الكهربائي يتلقى التعذيب، وتارة أخرى يصوره مهموما بجسد تتلاشى حوافه... إلخ، وكان ذلك تعبيرا صريحا من فرانسيس بيكون عن حالة النفعية التي يعيشها رجال الدين، وقد يكون ذلك أيضا بسبب واقعة ترددت كثيرا عن بيكون، حيث زار بالمصادفة أحد رجال الدين أحد معارضه الفنية، وعلق على بعض اللوحات بالقول «ما هي إلا هلوسات شاذة»، مما أغضب بيكون كثيرا.

وطبيعي أن تبهر شهرته البريطانيين، لا من ناحية حياته الخاصة، أو من ناحية أعماله الفنية فقط، بل من الناحيتين معا، اختارته بريطانيا في العام 1954 لتمثيلها في الذكرى المئوية الثانية في مدينة البندقية، وفي العام التالي أقام معهد الفنون المعاصرة حفلا تكريميا له، وانتهى به ذلك إلى إقامة المعارض الناجحة، أولها في «تايت جاليري» في لندن في العام 1962، وقد كتب «ستيفن سيندر» عن المعرض قائلا إن بيكون: «تأثر بالحياة، التي يشهدها، تأثرا بالغ العمق، حتى كأن لوحاته تبدو وقد أفسدها الفساد».

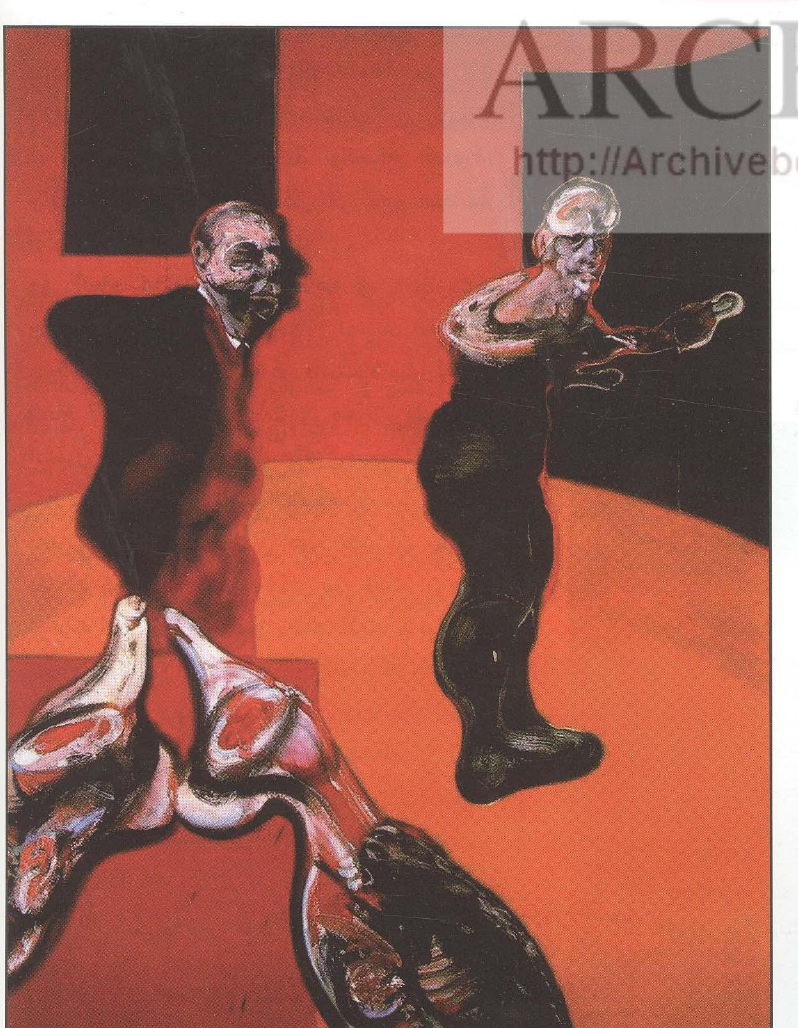
وقد تزامن مع هذا المعرض حدثان مأساويان، الأول: هو وفاة أقرب أصدقاء الفنان «بيتر لاسي» عازف البيانو ذي الشخصية التي يغلب عليها الطابع الرفيع. أما الحدث الثاني فهو وفاة صديقه الآخر «جورج واير» الذي رسم له بيكون عدة لوحات شخصية بعد وفاته.

في العام 1963 رسم بيكون لوحة تجسد موديل الرسم المفضل لديه، وهي «هينيريتا مورايس»، ووصفت هذه اللوحة التي عرضت في قاعة كريستي في لندن بأنها من أكثر لوحاته إغراءً، حيث بيعت في مزاد كريستي في العام 2012 بـ 19 مليون جنيه إسترليني.

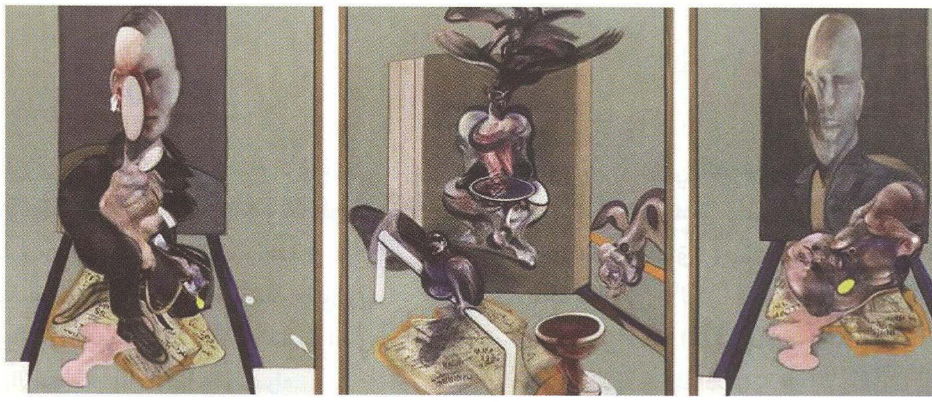
وفي العام 1969 رسم الفنان بيكون لوحة «ثلاث دراسات لرسم لوسيان فرويد»، حيث صوّر بيكون في



رجل جالس



تفصيل من لوحة ثلاث دراسات للصلب- اللوحة الاولى



ثلاثية 1976

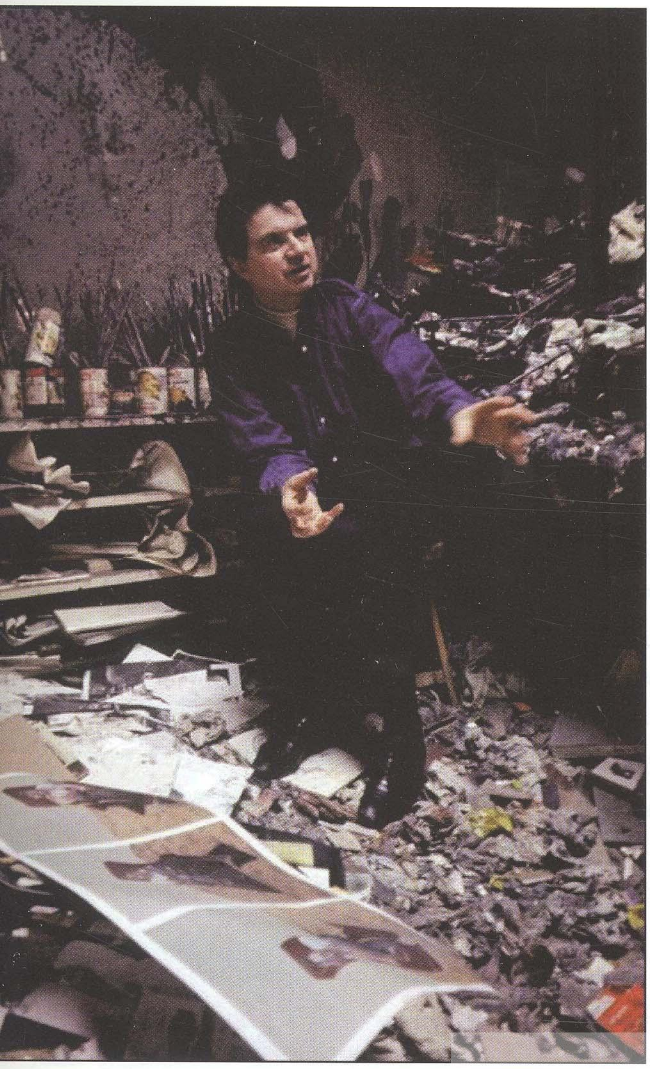
هذه اللوحة صديقه ومنافسه لوسيان فرويد وهو يجلس على كرسي خشبي وله خلفيتان مختلفتان، وهذه اللوحة هي إحدى لوحتين موجودتين فقط تصورا جسد فرويد بالكامل. وفرويد هو حفيد مؤسس التحليل النفسي سيجموند فرويد.

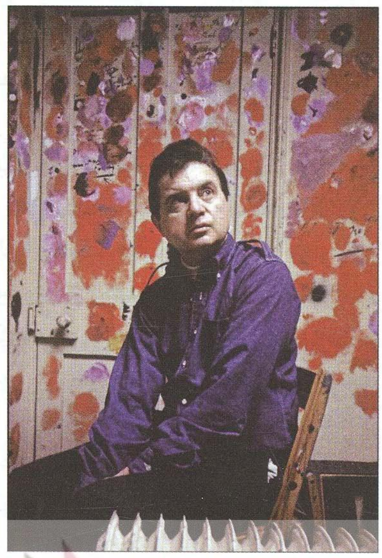
وقد حققت هذه اللوحة رقما قياسيا في دار «كريستي» لأغلى عمل فني عند بيكون، عندما بيعت مقابل 142,4 مليون دولار. وكشفت وسائل إعلام أجنبية أن شقيقة أمير قطر السابق وعمة أمير قطر الحالي المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني هي من اقتنت هذا العمل الفني.

وقد ترك بيكون، خلال المرحلة الماضية، وتحديدا بين عامي 1950 و1960 باتجاهه الفني الفريد، تأثيرا ملحوظا، واعتبره بعض النقاد الفرنسيين منشئ الحركة الفرنسية الجديدة.

ومن أهم المعارض التي أقامها بيكون شهرة ونجاحا كان في «جران باليه» في العام 1971 والعام 1977، بباريس، والأخير استمر لمدة ثلاثة أسابيع، وكان عالم الفن في باريس يتهيأ لذلك اليوم الكبير الذي ستحضره «فرانسواز جيرو» وزيرة الثقافة الفرنسية، مع العديد من الشخصيات الرسمية في فرنسا، ونخبة من كبار النقاد الفنيين في أوروبا، بالإضافة إلى مجموعة نقاد إيطاليين حضروا خصيصا للمعرض، وشارك في الافتتاح أكثر من خمسة آلاف شخص، وليس من المألوف أن يصاحب أي فنان كل هذه الضجة الجماهيرية والإعلامية، وتلك الاستعدادات الكبيرة من أجل معرض يقيمه، باستثناء كل من الفنانين الكبيرين بيكاسو، وسلفادور دالي... خصوصا أن ذلك الفنان طالما وصفه النقاد بأنه سادي النزعة، وأن أعماله تثير الذعر في النفوس وتتسم بالغرابة.

وقد ضم هذا المعرض 37 لوحة من أكبر وأعظم لوحات الفنان، وكان معظمها لم يعرض من قبل في معارض سابقة، وكان ضمن أعماله المعروضة لوحته الثلاثية الشهيرة «ثلاثية قاعدة الصلب»، والتي يطلق عليها أيضا «ثلاث دراسات لأشخاص»، التي قدرت قيمتها حينذاك بنصف مليون دولار، وقد ضم المعرض العديد من الصور الشخصية، سواء لصديقه العزيز «داير» أو للفنان نفسه، وتعتبر الصور الشخصية (البورتريه) من الموضوعات المحببة لدى الفنان.





الفنان في مرسمه

سيطرة هاجس الموت والتشاؤم

وقد سيطر على لوحات المعرض التي امتازت بالجرأة والثقة في استخدام الألوان، والروعة في التكنيك الفني، هاجس الموت والتشاؤم، وهنا كان للجثة البشرية عنده نصيب بارز في لوحاته، حتى يخيل للرائي أنه أمام عملية تشويه أو تعذيب، وإذا ما بدت هذه الجثث أو الأجساد كأنها مقنعة أو ميتة، فإنك لا تلبث أن تعرفها... أن تميزها، حتى لو كانت في مسرح للقسوة، للعنف، للرعب، للألم... والألم هو العامل المشترك في لوحات بيكون.

والواقع أن بيكون بدأ منذ الستينيات برسم اللوحات ذات المفاصل الثلاثة والتدقيق في التفاصيل، واعتماد رسم الإنسان وما يشعر به من غربة واغتراب مع نفسه ومجتمعه وعالمه... وكذلك ما يشعر به من آلام، فالألم هو التعبير المفضل لدى الفنان، ونجد أنه نجح في إبراز ذلك التعبير من خلال الأشكال المشوهة والأكثر عذابا، من ناحية، ومن خلال الصرخات التي تنطلق من وجوه تلك الأشكال... والتي تكون أحيانا مكبوتة صامتة، وأحيانا أخرى مدوية من ناحية أخرى، إلى درجة تجعل المتلقي يتألم لها، ويتألم للفنان نفسه، ونحو ما يشعر به من ذلك الألم.

كما نجد في لوحات بيكون موتيفات عديدة: اللوحات الشخصية المشوهة، والاختراقات، والصلب، وعمليات الطعن بالأدوات الحادة، وأرواح أسخيلوس المنتقمة المثبتة فوق زجاج النوافذ، والشخوص ذوي الحدبات المتشبثين بشيء ما والممددين على حامل رسم الرسام أو مناضد العمليات الجراحية... هذه الموتيفات، وكما يقول «هيورت هيوز»، لا تحاول أن تروي لنا حكايات، بل أن تفرض نفسها على النظام العصبي للمشاهد، وتعرض عليه، كما يقول بيكون نفسه «الإحساس دون الملل الذي يسببه نقله».

شخوصه لا تتوسل الشفقة

إن جوهر الاختلاف بين شخوص بيكون وشخوص الفن التعبيري هو أن شخوصه، كما يشير «هيوز»، لا تتوسل الشفقة، إنها ليست مثيرة للشفقة، ولا تحاول أن تناديك لتدخل إلى حيزها، كل شيء فيها ينبسط من حالة الالتفاف في صمت، وذلك على الجانب الآخر من الحائط الزجاجي (ربما يصر بيكون لهذا السبب على أن يضع أكبر لوحاته خلف زجاج، فمن شأن هذا أن يجعل العزل واقعيا، أو شديد الحرفية أحيانا، إذ يتحول الزجاج إلى عنصر، بل حتى إلى نوع من الكولاج).

نقد شديد المرارة

وفي العام 1985 أقام معرضا له في «تيت جاليري» بلندن، ثم في متحف المتروبوليتان في نيويورك في العام 1988، وقد زار المعرض أكثر من 200 ألف شخص، ولم يكن طريق بيكون لتحقيق هذه الشهرة والنجاح العريض بالسهل، فقد أدان

النقاد والدارسون الأمريكيون بيكون لأسلوبه شبه الواقعي، ولاختياره تلك الموضوعات المثيرة... ولعدم اشتراكه في التطورات التكنيكية الجديدة للفن المعاصر، ولقي بيكون نقدا أشد مرارة من «أندريه فيرميجيه» الناقد الفني لصحيفة لوموند الفرنسية الذي قال عن موضوعاته وأسلوبه «إن هواجس بيكون رتيبة ومملة».

وعلى الرغم من هجوم النقاد الفرنسيين والأمريكيين على بيكون، إلا أن الفنانين الأمريكيين قد أيدوه بشدة، فقال الفنان «لاري ريفرز» رائد الفن الشعبي: «على الرغم من غرابة أعمال بيكون فإنه أعظم الفنانين المعاصرين». وقال الفنان «جيم داين»: «إن هناك قلة تعد على الأصابع من الفنانين الذين أحترمهم، أحدهم بيكون الذي أعتبره رساما عظيما».

غير أن بيكون لم يهتم بآراء الناس أو النقاد في أعماله، وقال في رده على هذه الآراء: «لقد كان أملي دائما أن أعبر عن الأشياء بصورة مباشرة، كما أراها في الواقع، أو ما يسمى بالحقيقة يؤلمهم».

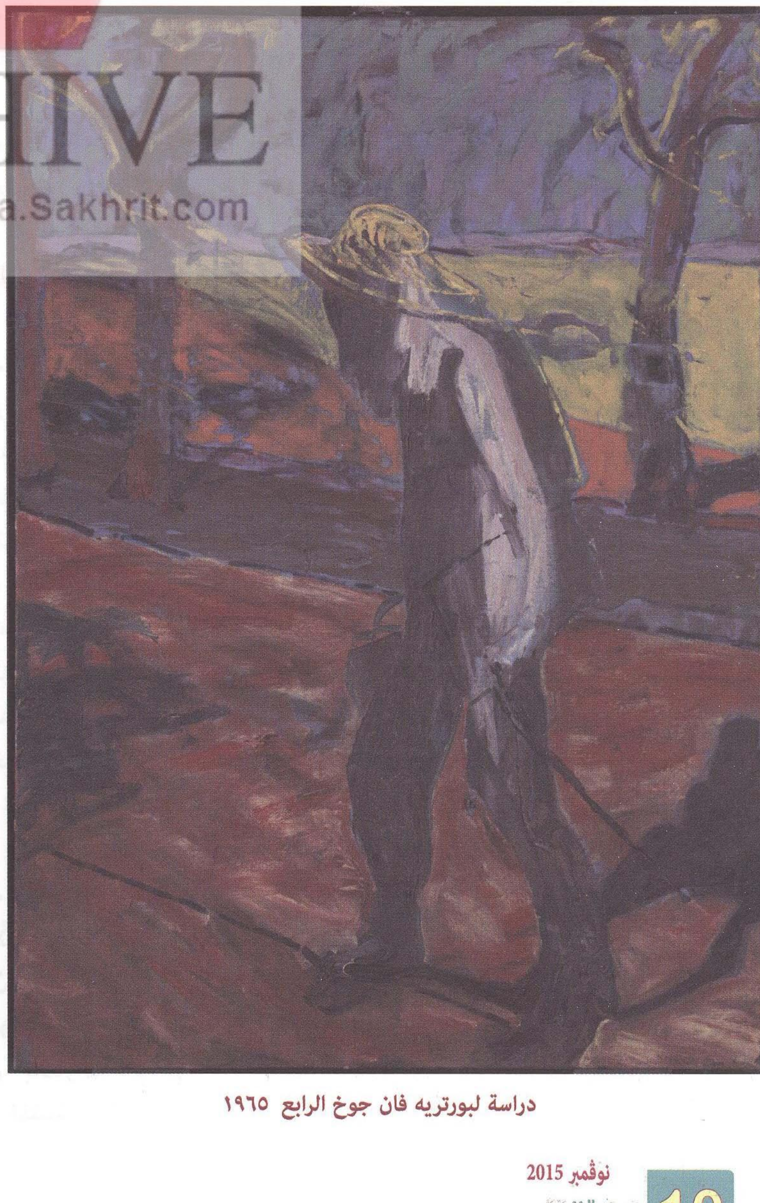
وكان لبيكون رأي خاص في رفض التخلي عن رؤاه الفنية والانضمام إلى المدارس الفنية الرئيسة في الفن المعاصر... فكتب للرسام البريطاني «ماثيو سميث» قائلا: «إن الرسم يتجه لأن يكون تشابكا كاملا بين الرؤى والألوان، بحيث تصبح الرؤية هي اللون، واللون هو الرؤيا.. هنا تكون ضربة الفرشاة خلقا للأسلوب، وليست مجرد التعبير عنه في فراغ اللوحة، بذلك تصبح كل حركة للفرشاة تغييرا في شكل الرؤيا، وفي تأثيراتها... هذا هو السبب الذي يجعل من الرسم صراعا غامضا ومستمرا».

لقد حقق «بيكون»، من خلال معارضه الأخيرة، نجاحا كبيرا، وأخذت شهرته تتزايد يوما بعد يوم، لكن هذا النجاح لم يغير في حياته شيئا؛ إذ أصبح يمضي معظم وقته في مرسمه الفوضوي في لندن، وقد فسّر تلك الفوضوية بقوله: «إن الأماكن التي أعيش فيها هي ترجمة ذاتية لحياتي، فأنا أترك العلاقات التي أصنعها بنفسي أو صنعها الآخرون لأنها بمنزلة الذاكرة الحية لي».

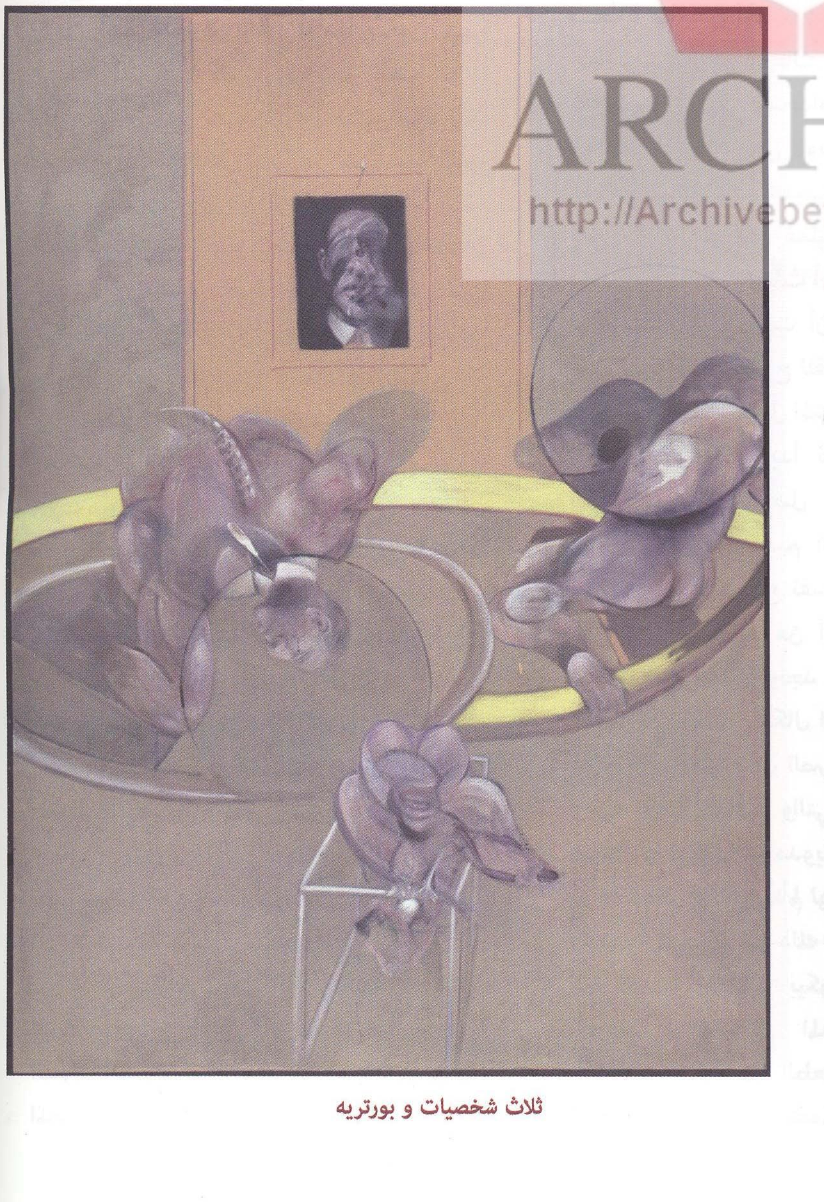
ورغم الموضوعات الكئيبة التي يصورها بيكون فإنه شخص ذكي ومرح مع الآخرين، وكان خلال الثلاثين عاما الأخيرة من حياته نادرا ما يخرج من مرسمه، الموجود في شقة ضيقة تملأها أنابيب الدهان المبعثرة على الأرض، والقدور والأواني والملابس والكتب والمجلات، حيث كان يستخدم جدرانها وبابها لتعليق الفراشي، أو لبعض الرسوم والنقوش، وهي غير مرتبة، مجللة الجدران بالشراشف، لا ينفذ إليها الهواء، مضاءة بمصابيح عارية، تعطي أنوارا اصطناعية، وتضفي الغموض على الرسوم، بعد ذلك لن نندهش عندما نعلم أن بيكون كان يخلط ألوانه على الأطباق، ويستخدم الستائر في تنظيف يديه من آثار الألوان، في مرسمه هذا كان يعمل منذ الفجر حتى الظهر عادة، أما ساعات الفراغ فكان يقضيها في المقاصف.

ورغم الكآبة الشديدة البادية في أعماله فإنه كان على المستوى الشخصي سريع الابتهاج، يتمتع بذكاء حاد يمكنه من التعبير عن نفسه في صراحة بالغة، ولم يكن يعتبر نفسه فنانا موهوبا بل ولا يرى نفسه مصورا، وإنما يعتقد أنه يمتلك نوعا خاصا من الحساسية يدفعه إلى التعبير بالرسم محاولا أن يقترب العمل من إحساسه.

أخيرا رحل الفنان فرانسيس بيكون في الثامن والعشرين من أبريل من العام 1992م، بعد أن فرض اسمه على الساحة التشكيلية العالمية، كما تمكن أيضا بتفرده الفني من أن ينتزع اعترافا عالميا من نقاد الفن التشكيلي ومسؤولي المتاحف والجاليريهات بأنه من أهم فناني القرن العشرين، حيث وصلت لوحاته إلى أسعار خيالية بعدما كان ذلك حكرا على أعمال الفنانين الكبار الراحلين فقط.



دراسة لبورتريه فان جوخ الرابع ١٩٦٥



ثلاث شخصيات و بورتريه



فنان أردني يمزج المكان وهيئته بملامح الشخوص

سلام كنعان وطواف الأماكن

يعد الفنان الأردني سلام كنعان من أبرز رسامي المدن في الوطن العربي وهو طواف الأماكن بحق، يتصادق مع المكان حتى يغدو جزءا منه وما إن يفتن بالمكان حتى تترسخ الصورة في خياله ليغمر المكان بعد ذلك بألوان طافحة بالحيوية، فما إن يحل في مكان حتى يشرع برسم تفاصيله ويغرق في تفقد جمالياته ويبدأ توثيقه بما أتيح له من أدوات من إسكتشات وصور فوتوغرافية، ولوحات وما إلى ذلك من الوسائل المتاحة والتي تعينه في توثيق المكان ومرتاديه من البشر، فشاشة ذاكرته مملوءة بالصور.

رسمي الجراح
ناقد - الأردن


الفنان في مرسمه

حينما حل الفنان سلام كنعان في باريس في العام 1998 بعد أن تخرج في كلية الفنون في جامعة اليرموك في الأردن، طلب منه أستاذ الرسم في أكاديمية دي بيكس الفرنسية في باريس أن يقدم رسوما تخطيطية سريعة من ساحات وميادين وحدائق وأنفاق وناس المدينة، لكي يحصل على مقعد كأحد طلاب الأكاديمية الشهيرة، كان التحدي لدى الفنان كبيرا، فقد طاف أحياء باريس لنحو شهرين وأكثر ورسم آلاف التخطيطات السريعة «الاسكتشات» وحينما عاد بها إلى مشرفه أستاذ الرسم ليصاب الأخير بالذهول مما رأى وللكم الهائل وللإنجاز وللحرفية العالية في الاسكتشات والتخطيطات التي التقطها الفنان في زمن قياسي، فتم قبوله مباشرة في الأكاديمية التي حصل فيها على درجة الماجستير في الفنون.

يقول الفنان الفرنسي فرانسيس بيكابيا أن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد أشياء غير متوقعة أكثر من غيرها بشرط أن تكون اليد التي تجمعها يد فنان، والمقولة تنطبق على الفنان سلام كنعان والذي كان يجمع تفاصيل الأمكنة بشغف ويحتفي أيما احتفاء بالمدن العتيقة والعريقة لا سيما التي مازالت تحتفظ بروح المدينة الأصيلة والتي لما تطالها يد الحداثة.

احتفى الفنان كنعان بالكثير من المدن والعواصم والقرى التي زارها وهي بريطانيا وفرنسا ودبي والمغرب ومصر واليمن والسعودية وسورية وتونس وغيرها من المدن والكثير من القرى الأردنية، وتعد عمان من أكثر المدن التي احتفى بها في مسيرته الفنية.

يقول الفنان سلام كنعان «لوحاتي تحاكي ذاتي وكل من يراها يعيش في أجوائها وطقسها، أقصد في لوحاتي الارتحال إلى الأجمل مع الناس إلى حاراتهم وبيوتهم إلى مدنهم التي يحبون، ذهبت إلى مسافات أبعد في التقاط روح المكان ونبض حراكهم فوجدت أن الأماكن بديعة وممتعة، فكنت المتجول البصري والآن لوحتي تنوب عني في الترحال بين الناس».

يعد الفنان كنعان أحد الرحالة البصريين القلائل من الفنانين العرب والذين يرصدون نبض المدن، فهو ليس ابن مكان واحد بل هو آثاري حينا ومستكشف بصري، شغوف بالمكان يعتبر المكان كمختبر، ويعاينه طويلا قبل أن يسجل التقاطاته المرئية، فالمكان عند الفنان طازج بفوضويته أو أناقته وإشراقته وناس المكان يحضرون على سجيتهم وعفويتهم في لوحاته، لا يرتب المشهد بإخراجية جافة.

يقصد الفنان كنعان المكان العتيق وأهله البسطاء والبيوت المفتوحة للنسيم والتي لا تغلق بواباتها ولا نوافذها في وجه الشمس وحديث الريح، فالفنان كنعان لا يقصد أحياء البرجوازيين المنغلقين عن الناس والمتمترسين خلف أسوار عالية المسيجة بالحديد، فهو يعتبرها قلاعا مسيجة لا جماليات فيها، وما فيها إلا الخواء فهو يمقت المصطنع والمتواري عن الأنظار والنازح عن منطقة الجمال.

يؤكد ذلك بقوله «على الرغم من آهات الناس وشظف العيش أردت أن أنقل الناس إلى عالم أجمل من واقعهم المر وأردت ان أؤكد لهم أن حياتهم جميلة وليسعدوا بها، وكان اللون ونفس الرسم هما الدليل على إيقاع حياتهم البسيط وسجلهم الجديد، ويضيف، كنت أرصد الناس ساعات لأسرق من سعادتهم النادرة ولو شيئا بسيطا لتكون توثيقا لحراكهم وتفاعلهم من الحياة.

بدأ الفنان كنعان برصد المكان ووجوه الناس منذ أن أكمل دراسة الرسم والتصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك وبدأ يتنقل من مدينة لأخرى، يحمل في حقيبة الرسم عيون الناس وهمومهم وأحاديث الناس وضجيج الأمكنة وتفاصيلها ومجالسهم والدروب التي عبروها.

وبعد محطة فرنسا والبلاد الأوروبية التي تلقى فيها دراسته العليا تجول الفنان أخيرا لمدة 23 شهرا في اليمن والمغرب وسلطنة عمان وبيروت والكويت وحلب ودمشق والسعودية وأبوظبي وغيرها من المدن العربية باحثا عن صور الناس المتشبثين بأعز ما يملكون وهو المكان.

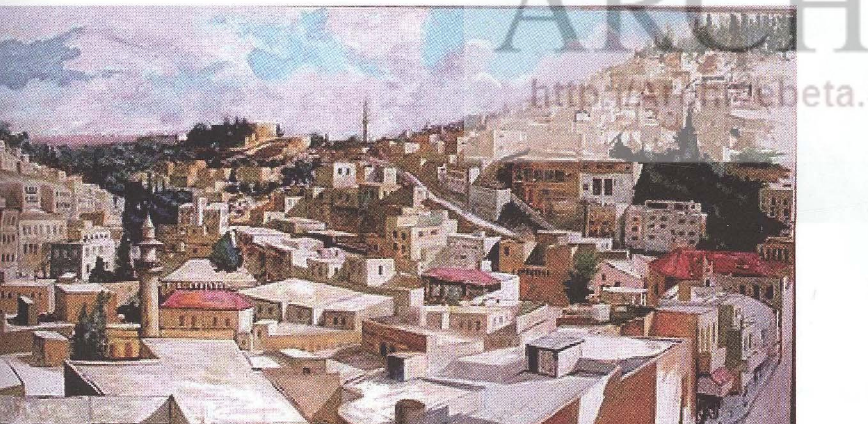
ويرى الفنان كنعان في هذا المقام «إن سرد المدينة العربية هذه الأيام أصبح فقط في نشرات الأخبار وعن الكوارث والحروب والإرهاب والأحزان التي تقع فيها فقد فقدت متعتها وجمالها، ويزيد كنعان «من هنا لوحاتي مقتطفات جمالية خذوا منها ما رأته عين رسام لا يجامل ولا يحابي الناس وحالهم التي لا تكذب».

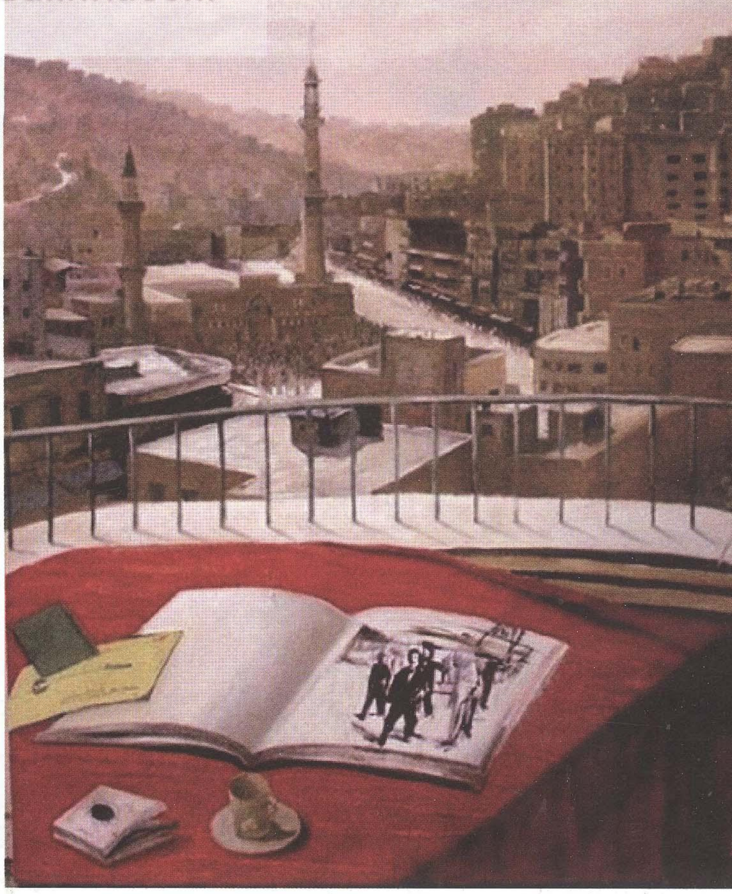
ويقول كنعان «المدينة العربية ضائعة وعلى مقربة من السقوط في فك مفترس غامض أنني أخبئ المدينة وجمالها في لوحاتي وأرمم روحها وروح ابنها الإنسان المتعب باللون، يطل الفنان كنعان على المدينة ويتحدث لغتها وتحمل لوحاته إبهارا بصريا لما تحمل من تجديد في التلوينية وقدرته على التقاط مشاهد من مدن عربية عريقة وبورتريهات قلما يلتفت إليها الآخرون.

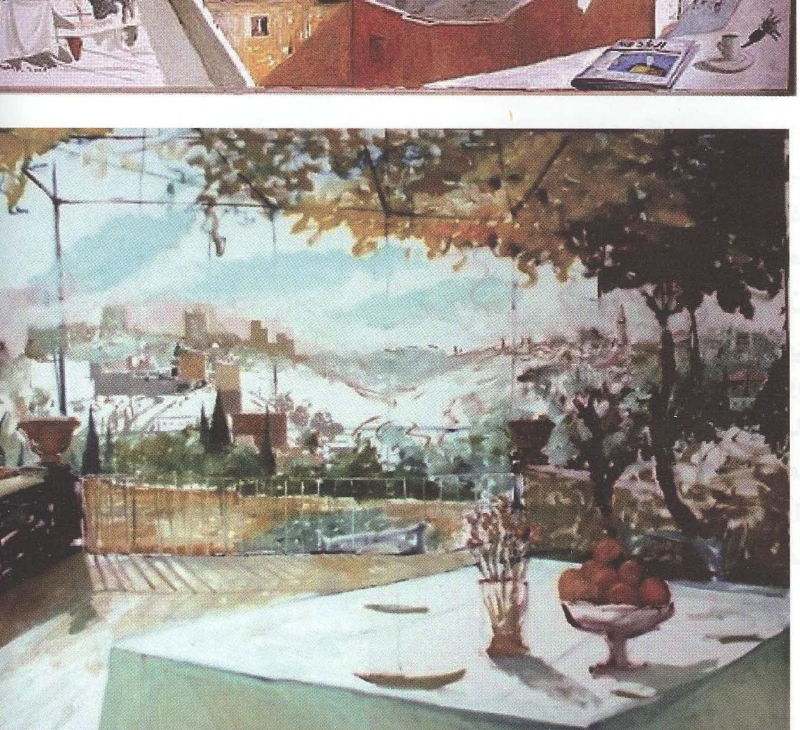
تمثل التقاطات الفنان عن المدن التي زارها الفنان وأقام فيها فترات ليست بالقليلة وعاد بالكثير من الصور الجمالية لتكون فيما بعد مشهديات بانورامية عن المدن العربية وليكون إنجاز الفنان كنعان عربي الطابع لتعدد الهويات الإبداعية، فيما تحمل صفحات مخيلته وصفحات الكروكيات عنده.

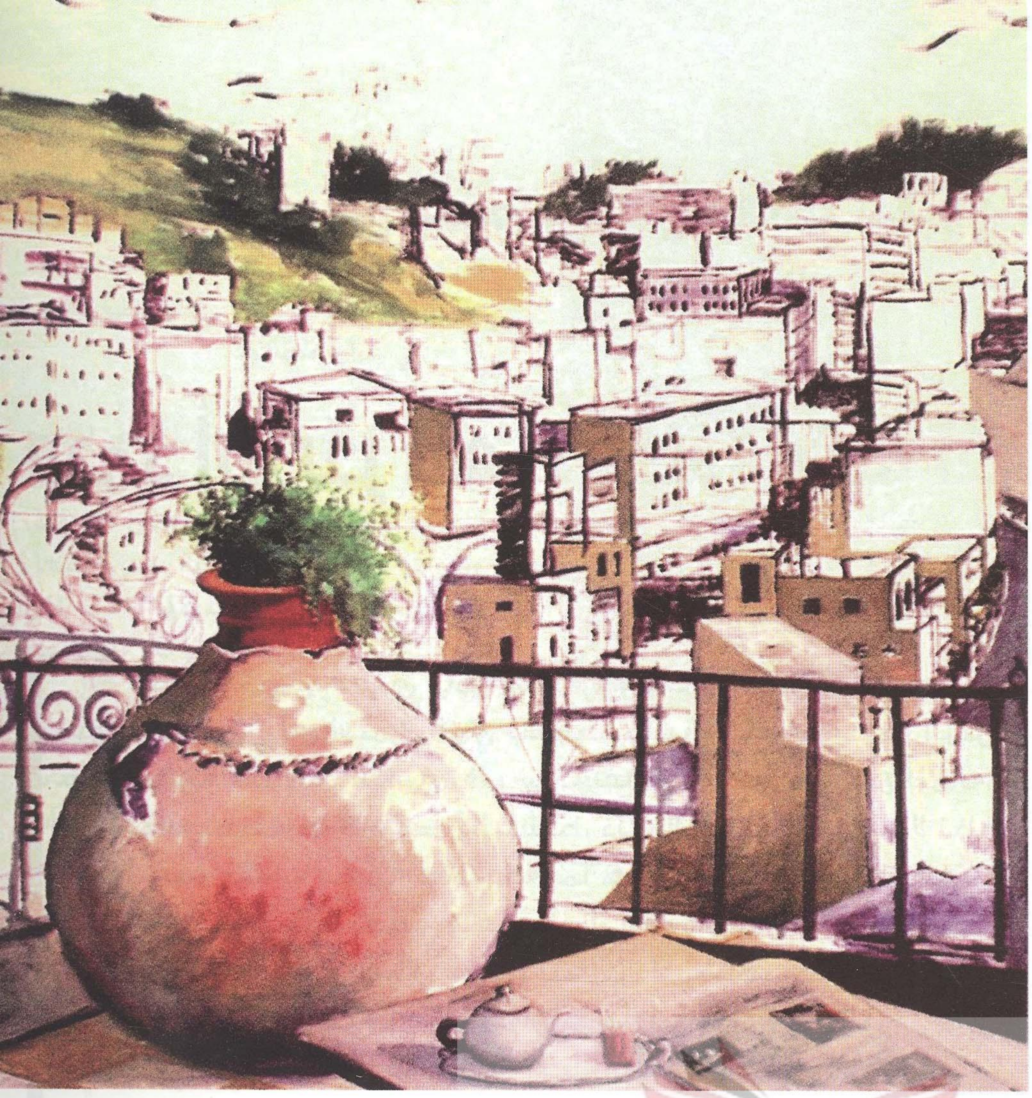
يقترب أسلوب الفنان من تبسيطية تلوينية أقرب إلى الإسكتش التلويني، لكنه ينفذ الفنان رؤيته البصرية في اللون الزيتي على الخشب أو الكانفص ففي أحيان كثيرة توحي بعض الأعمال أنها غير مكتملة في حين أنها تقنية جاذبة ومكتملة حيث يبدأ المتلقي الحوار مع اللوحة من المساحة التي انتهى عندها الفنان وهي محاولة لشحذ فكر المتلقي لاستدعاء تفاصيل غائبة من اللوحة كما في تقنية حضور الغائب في النحت الحديث والذي كان يستثني تفاصيل كثيرة.

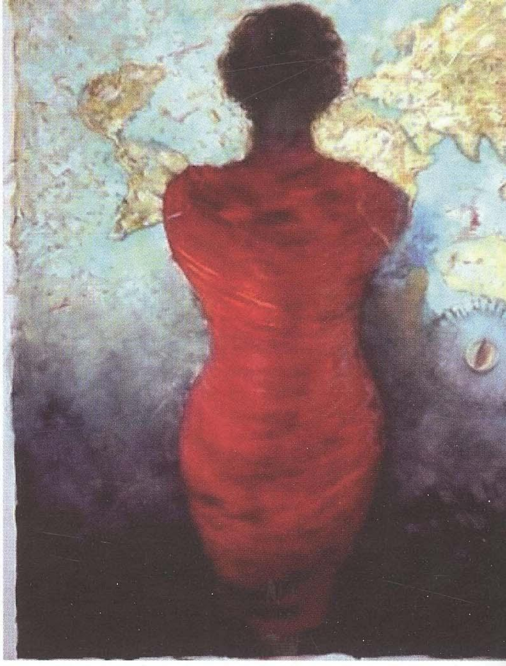
يعتمد كنعان تلوينه البقع المتفاوتة الأحجام والتي يقصد بها بقع الضوء وبذلك التسلسل اللوني لضربات الريشة يوفر للمساحة إيقاعا منسجما ونسجا صحيحا لها، فيما يوفر تتبع عين المتلقي للبقع اللونية وجملة الخطوط الاستمتاع الجمالي للمتلقي، ويحرص الفنان على سياق لوني متجانس رغم تفجيره للمساحة اللونية وغمرها بعشرات التدرجات إلا أن له تلوينية حميمية تتناغم مع تعبيرية صادقة سواء للوجوه أو الأماكن التي وقف مقابلها طويلا يرصد تبدلاتها













وطقسها المتحول وهي توفر لمن يشاهدها أنه مر بالمكان وأن الشخوص التقاهم للتو لما فيه من إحساس طافح على وجوههم ولما تحمل وجوههم من قيمة الدواخل التعبيرية.

يقول الفنان كنعان «كمتفرغ للفن أردت تنويع رؤيتي من هنا جاءت مغامرتي وجولتي في كل مرة كنت أرسم المكان وأنتزع منه جمالياته لكن بالجولة في المدن العربية عشت الناس والمكان معا ولمست همومهم من هنا أنجزت لوحات تعبيرها الفني عال ويؤشر على معاناة الناس وتركت فيها رمزية أشرت على قضايا مهمة من هنا لا بد للفنان ألا يبقى حبيس مكان واحد، ومن تلك القضايا الهوية والخصوصية والتي يسعى كل الناس إلى الحفاظ عليها رغم رياح التغير التي تتغير بوصلتها في كل مرة.

ويضيف، مزجت المكان وهيئته بملامح الشخوص وجعلتهم جزءا من أرضهم ولم أخلع عنهم هويتهم لقد اكتشف كما هائلا من جماليات الناس الآخرين في حين يحملون هما أكبر مما نعتقد وهو ما أبرزته في اللوحات إلى جانب مفردات جغرافية وطبيعة تؤشر على ارتباطهم في المكان وهي مفردات دالة موحية لا بد من تضمينها للموضوع.

ويشير كنعان إلى أنه بعد جولات طويلة في مدن كثيرة جمع نحو 50 عملا وهي بانوراما بصرية عن الإنسان العربي في مدنه التي يتحرك فيها، لافتا إلى أن اللوحات تحمل رسالة مهمة هي التركيز على الوضع العربي المتردي وهي كيف انشغلت الشعوب العربية عن ثقافتها وتاريخها ومستقبلها بأشياء غير ذات قيمة ونسيت قضاياها الأساسية.

قدم كنعان الفنان خلال مسيرته الفنية اللوحات المصغرات إلى جانب الجداريات الضخمة والتي كانت بمثابة الشرفة التي توفر للعين جولة بصرية لا تضاهى وهي أعمال زيتية كبيرة وهي جزء من مجموعته الكبيرة عن الناس والمدن، فيما رسم على الأبواب العتيقة التي جمعها من حارات المدن والقرى الأردنية وهي تجربة مثيرة، حيث أعاد للأبواب المهملة قيمتها ولفت الأنظار إليها.

الفنان كنعان موغل بالرهافة يعيش في حالة انخطاف دائمة، حاضر وغير حاضر، مهجوس بالمنظر واللون والمكان باحث ومنقب عن الجماليات في المشهد الذي يقابله والمكان الذي يحط فيه والناس الذين يلتقيهم.

يخطط الفنان كنعان لإصدار كتاب يتضمن نصوصا عن المدينة العربية لكتاب مهمين من شعراء ونقاد ومعماريين ومؤرخين أردنيين وعرب فيما يتضمن الكتاب رسومات وتخطيطات للفنان كنعان نفسه بالإضافة إلى تحويل جزء من بيته في مدينة السلط 20 غرب العاصمة عمان إلى مكتبة للعامة وإعادة طباعة كتابية عن القدس والسلط.

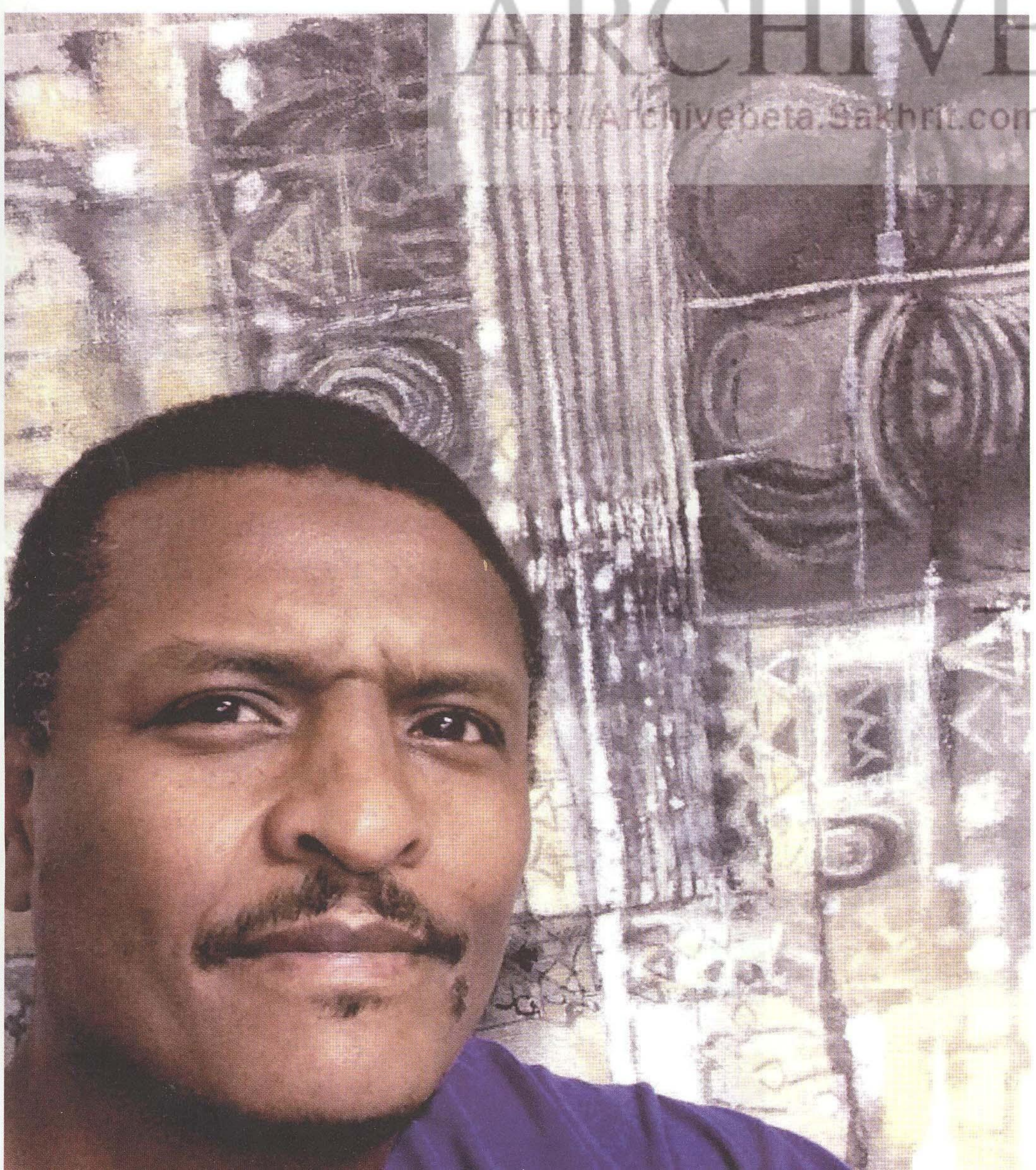
الفنان كنعان تخرج في كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك وتابع دراسته العليا في فرنسا عرضت أعماله في مختلف أنحاء العالم وله مقتنيات فنية في الكثير من المؤسسات المحلية والعربية والعالمية وولد في 2 أبريل 1963 في مدينة إربد - الأردن تلقى في العام 1982 - 1987 شهادة البكالوريوس الفنون الجميلة، من جامعة اليرموك، إربد، الأردن وعمل في الأعوام 1987 - 1988 مساعد باحث في معهد علم الآثار في جامعة اليرموك وحاز العام 1989 - 1993 درجة الماجستير (دبلوم ديس مدرسة للفنون الجميلة، باريس، فرنسا نشر سنة 2001 كتاب «30 يوما في القدس»، والكتاب مجموعة من اللوحات حول القدس، وحاز خلال مسيرته على عدد من الجوائز الفنية المهمة في محافل عالمية معترف بها، مؤسس ومدير جاليري الدويندي وهي كلمة إسبانية تعني التجلي والجاليري محترف وملتقى فني في أحد الأحياء القديمة جبل عمان.

تشكيلي سوداني يقيم ويعمل معلماً للفنون في ولاية أوهايو الأمريكية

محمد أبو بكر حامد: نعيش لحظة تخطي للمدارس الفنية

لكلمة «قديم» معنى خاص ومهم في تجربة الفنان التشكيلي محمد أبو بكر حامد، فطابع التوغل في الزمن هو ما يضفي على الأعمال التي ينتجها جاذبية خاصة، وبصمة الزمن عنده هي بوابة ولوج التاريخ الخاص بكل مادة بصرية. فطبقات التاريخ بقدر ما تشف عن ماضي مواضيع أعماله، وتشي بسيرورة تطورها، فإنها في الوقت ذاته تخفي حضورها المباشر والبسيط، ذلك لأن طبقات التاريخ لا تظهر في الأعمال التي ينتجها محمد أبو بكر إلا بوصفها علامات بصرية مشتبكة بما هو حي ومعاصر ومجدولة فيه، ومن هنا فإنها في اللحظة التي تجعل الموضوع أكثر إفصاحا تغطي وتغيّب أجزاء منه. وما بين سيميولوجيا الاندثار والانكشاف تتطور خبرة إنتاج وتشبيك العلامات البصرية في أعمال الفنان لتعرض للمشاهد حركة متصلة بين المحو والإثبات لمرئيات الحياة اليومية المألوفة. ما يضفي على هذا الحوار أهمية أنه يحاول أن يقدم بعض المفاتيح لفهم علاقة أعمال الفنان بفكره، والمراحل المختلفة التي عَبَرت بها تجربته الفنية.

حاوره: د. محمد عبدالرحمن حسن
أكاديمي وناقد تشكيلي - السودان





تفصيل - زيت على قماش



زيت على قماش - 1999

ولد الفنان في العام 1966 بمدينة الخرطوم، درس الفنون الجميلة وتخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالخرطوم في العام 1991، وهو يقيم ويعمل حاليا في مدينة كولمبس بالولايات المتحدة الأمريكية - ولاية أوهايو. عمل مصمما ومعلما للفنون، أقام عددا من المعارض بمدن مختلفة، وهو أحد الفنانين الذين ستعرض أعمالهم ضمن المشروع الفني «ذهب وشمع» الذي تنظمه قيِّمة المعارض الأمريكية «أندريا فرون»، والمكرس لفناني الشتات من شرق أفريقيا، والذي سيقام متحف كندي بجامعة أوهايو - أثينز (Ohio Athens-University) في بداية العام 2016.

المحاور الرئيسية التي يدور حولها هذا الحوار هي: مصادر التأثير الأساسية في تجربة الفنان، الهجرة إلى الولايات المتحدة والعمل في بيئة ثقافية مختلفة عن تلك التي تلقى فيها الفنان دراسته وتكونت فيها تجربته الأولى، فَهْم الفنان لعلاقة المشاهد بعمله ولطرائق فهم وتذوق العمل التشكيلي عموما. يركِّز الحوار على التحول الذي عايشه فكر وخبرة الفنان بوصفه فنانا سودانيا يعيش في الولايات المتحدة لم يقطع صلته بوطنه والفضاءين الأفريقي والعربي اللذين تدور في فلكهما الثقافات والفنون السودانية حديثها وقديمها.

ما الذي ترغب في إيصاله لمن يشاهد ملوناتك؟

مكن التعرف على الوجه الأساسي للموضوعات التي أتناولها منذ النظرة الأولى، على الرغم من أنه يبقى هناك الكثير مما يجب أن يكتشفه المشاهد وراء تلك الموضوعات التي أستخدمها مداخل أو معابر لعوالمي الخاصة. هذه المداخل هي في الغالب مرئيات حياة يومية: مباني مدن قديمة، وأشباح بشرية غير واضحة المعالم، وحروفيات لغات سامية وأبواب ونوافذ ومساحات مضيئة وأخرى معتمة، وملامس متباينة لسطوح متنوعة، ومعظم هذه المكونات قد تجدها في أعمال عدد من الفنانين التشكيليين السودانيين. أما الذي أريد إيصاله من استخدامي لهذه المواد والمكونات البصرية فهو ما يدعوني إلى ممارسة الفن التشكيلي، حيث لا يمكنني إيصال ذلك باللغة اللفظية، ومن هنا حاجتي إلى لغة بصرية عكفت على تطويرها خلال الأعوام الخمسة والعشرين الماضية. والواقع أن ما يجعلني مدفوعا نحو إنتاج الأشكال المرئية هو رغبتي في فهم كل ما هو غامض وغير قابل للإدراك، ولذا اعتبر أن العمل الفني يكون جاذبا حينما يمثل ما هو مستغلق على الفهم ومستعص عليه، وليس ما هو مفهوم وواضح. ولذا لا أعتقد أنني أريد إيصال مضمون بعينه قابل للتلخيص، بقدر ما أريد الإشارة إلى التعقيدات الكامنة في محاولاتنا فهم ظواهر العالم.

فهم العالم أم التفاهم مع العالم؟ فانشغالك بالعالم القديم للمرئيات يبدو كأنه بحث عن لحظة التقاء أصول جميع الأشياء في لحظة موغلة في القدم أو سابقة على وجودها الفردي والمشتت، وهذا يدعوني إلى أن أسألك هل أنت مشغول بفهم العالم أم بالتفاهم مع العالم؟ يقودني إلى هذا القول ما ألاحظه في أعمالك من ملمح صوفي يركز على التواصل مع الكون باعتباره كلا متحدا؟

التطلع إلى لحظة تتحقق فيها مشاركة عميقة لتجربة الوجود في العالم (أو وراء العالم) يشكل جزءا أساسيا من دوافع الفنان لإنتاج العمل الفني، بغض النظر عن رؤية الفنان للعالم وموقفه من المجتمع والفن، ولولا ذلك لما أنتج الفنان أعمالا تنتظر أن يشاهدها الناس. بهذا المعنى العام فإن الفن يهيئ المدخل المناسب للتصوف، لكنني من الجهة الأخرى محب للتصوف وقريب من محبيه، ومثلي مثل أغلبية السودانيين عشت في بيئة مشبعة بالتصوف. لكن بخلاف البحث عما هو مشترك بين الظواهر الذي هو انشغال مشترك بين الفن وعدد من وسائل التأمل في العالم (من بينها العلم أيضا)، أجد للتصوف قيمة خاصة من حيث قدرته على الكشف عما وراء الظواهر، أقصد إلحاحه على أن لكل ظاهر باطنا. لكن، ربما يستطيع المشاهد أن يجد في أعمالي خلاف ذلك.

سأحاول التوسع قليلا في تحليل بعض الملامح المميزة لأعمالك: كثافة تمثيل فضاءات المدن الواسعة بوصفها إطارا للرؤية، والنوافذ والأبواب المشرعة التي تشغل فضاءات المدن التي تستلهمها والتي تنقل البصر إلى ما وراء سطح اللوحة: إلى عمقها الوهمي من دون توظيف للمنظور البصري التقليدي (visual traditional perspective)، ثم كثافة العلامات والنمنمات التي تنتشر في تلك الفضاءات ثم الفراغات المفاجئة التي تبتلع أحيانا تلك النمنمات وتغيبها، كل ذلك يجعل دراما الوجود والعدم، الظهور والخفاء، على أشدها في أعمالك، ألا يؤكد هذا غلبة ما هو صوفي في أعمالك؟

يسعدني تماما أن أجد تفاسير متنوعة لأعمالي، فهذا يؤكد اعتقادي بأن ما هو عصي ومتعدد الطبقات أكثر فنية مما هو بسيط ومكشوف، فالقيمة الكبرى للفن البصري تكمن في إغراء المشاهد بالبحث في احتمالات متنوعة للرؤية، ولذا أظن أن على الفنان إغراء المشاهد بتوليد المعاني للعمل الفني وتحفيزه لتحمل مسؤولية إنتاج المعنى، وهذا يعني أنه يجب ألا يُنتظر من الفنان تقديم الموجهات لعملية التلقي، فدور الفنان ينتهي مع عرض العمل. وتستمر مغامرة الفنان الخاصة في عمل آخر جديد قد يعيد فيه طرح أسئلة قديمة وقد يتجاوز أسئلته القديمة إلى توليد اسئلة جديدة ومعالجة مشكلات أخرى، ولذا أجد حقا لكل من ينتج قراءة لها سندها النظري، بما فيها ما اقترحته هنا.

بمناسبة ذكرك انتقال الفنان نحو معالجة مشكلات جديدة، ينتج كثير من الفنانين أعمالا مكتملة في سياق إجراء تجارب تقنية ببحثهم عن طاقات تعبيرية كامنة في المواد التي يستخدمونها، وليس في سياق تطويرهم الأسلوب الذي عُرفوا به. لا ألاحظ أن لديك اهتماما تجريبيا، أعني محاولات الخروج عن الأسلوب الذي يميز أعمالك بالتركيز على محاولة اكتشاف خامات ومواد تعبير جديدة، فكيف تحاور أسلوبك وتجدد وسائل تعبيرك؟

لست من أنصار الفصل بين التقنية والأسلوب، وهذا الفصل نظري أكثر منه واقعيا، وربما يكون خاصا بالنقاد أكثر من ممارسي التشكيل. غالبا ما

يأتي اكتشاف طاقات السطح وإمكانات الخامات المختلفة في سياق تطويري لأسلوبي وطريقتي في إنتاج المرئيات، وليس قبلها أو بعدها. أما إنتاج أعمال ذات طابع تجريبي في ذاتها فأمارسه أحيانا عندما أريد التغلب على الجمود الأسلوبي، لا أفضل الفنان الذي يمكن التعرف عليه بأسلوبه الذي يصبح مثل العلامة التجارية، فالخصوصية الأسلوبية ضمن مظلة واسعة من تنوعات العلامات تناسبني أكثر، وعليه، فإن الجهد التجريبي عندي يأتي أيضا ليخدم تطور الأسلوب، ولا يكون مستهدفا في ذاته. ولذلك ليست النزعة التجريبية ذات وضوح في أعمالي لأن التجريب ليست له قيمة في ذاته.

يغلب على أعمالك الانشغال بالتلوين، في الوقت الذي تنوعت فيه مصادر المعرفة البصرية عند الإنسان المعاصر، خاصة في بلد مثل الولايات المتحدة، فالتداخلات بين فن الرسم وفن التصوير الفوتوغرافي والفيديو والنُصبّيات (installation) صارت ممارسة مألوفة، ويبدو أنها مستمرة في إزاحة فن التلوين عن المكانة التي احتلها تاريخيا بين أجناس الفن التشكيلي. هل ترى احتمالا أن تقوم بإنتاج أعمال تقترب من هذه الأنواع من الفنون البصرية في وقت ما؟

لا أستبعد ذلك، من دون أن أرى أن مكانة فن التلوين تضعف نتيجة توسع ممارسة هذه الأشكال الجديدة، التي يبدو أنها في طريقها إلى أن تصبح فنونا موازية لفن التلوين مع استمرار بقائه (على الأقل لفترة طويلة قادمة). وإذا ما تطلب تطور عملي الاستعانة بوسائل وتقنيات بخلاف تلك الخاصة بالتلوين فإنني لن أتردد في الإفادة منها، ولقد سبق لي أن قمت بممارسة النحت والحفر لأن الصور التي أردت إنتاجها كانت تتطلب ذلك، فأنا أفضّل الاستجابة لما تمليه حاجات العمل نفسه، ولا أعتمد افتراضات مسبقة انصياعا لموضة ما.

في التاريخ القريب للفن التشكيلي الحديث في السودان أدارت الأجيال التي سبقت جيلكم جدالات شابهت ما دار في بقية بلاد أفريقيا والبلاد العربية، تركزت حول دور الفنان في استلهام التراث البصري لثقافات الشعوب، وكان من بين الحلول التي طورها بعض الفنانين العرب ما عرف بـ «الحروفية». ساهم في تلك الحركة الواسعة من التشكيليين السودانيين المرحوم عثمان وقيع الله ومحمد أحمد شبرين وإبراهيم الصلحي، ألا تبدو تجربتك في استخدام الحرف جزءا من سؤال قديم لم يجد له الحروفيون إجابة شافية؟ خاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار الرأي المقابل الذي طوره من عُرفوا في خرطوم سبعينيات القرن العشرين باسم «الجماليين» الذين اعتبروا أن التزام الفنان التشكيلي باستخدام الخط العربي يقيده باحتمالات محدودة من بين خيارات لا محدودة يتيحها الخط المجرد (line) الناتج عن الأداة المستخدمة في الرسم، إن كانت فرشاة أو قلما أو غيرهما؟

أعتقد أننا نعمل الآن في فترة شهدت تراجع التصنيفات والتكتلات الجماعية التي سميت يوما ما بالمدارس، ووفق اعتقادي فإن الجدالات الأيديولوجية كانت واحدة من مسوغات ظهور تلك المدارس. كانت المدارس مرحلة انتقالية لتحرير الفن من وظائفه الاجتماعية المقيدة بالجماعات الدينية والسياسية، ولذا بقي فيها شيء من ضرورات التعبير عن الانتماءات الأيديولوجية التي تستهدف خلق التماسك الجماعي وصون الولاءات الفكرية، فقامت المدارس على تطوير رؤى مشتركة تخدم برامج فئات اجتماعية أو جماعات بعينها. هذا لا يعني أنني أزعم للفن في الوقت الحالي انفكاكا عن الأيديولوجيا، فعلى العكس ربما صارت الانشغالات الأيديولوجية واضحة بدرجة أكبر ولا تحتاج إلى قدر من التخفي، وصار من الممكن التعبير عن آراء الفنان بقدر أكبر من الحرية والوضوح. ومثلما لم يعد الفنان في حاجة إلى قناع يخفي وراءه أفكاره، لم يعد في حاجة إلى صف نفسه ضمن جماعات من الفنانين بسبب الحاجة إلى اكتساب «أسرار المهنة»؛ ففي الماضي كانت المهارة الفنية واحدة من ضرورات الانتماء إلى الجماعات الفنية لاكتساب مهارات التقنية والأسلوب وامتصاص خبرة الأساتذة السابقين، لذا أظن أن انفكاك الفن عن سلطة الجماعات والاتحادات المهنية أتاح للفنان حرية تلقي وتطوير خبراته الفريدة، خاصة مع تطور ورواج الوسائط المرئية من صور وأفلام.

لهذا لا أفكر بطريقة تصنع تعارضا بين محدودية خيارات الخط العربي (Arabic calligraphy) ولا محدودية الخيارات التي يتيحها الخط المجرد (line)، فتوسيط الثقافة بين هذين الطرفين يتيح لنا أن نرى الأمور بطريقة أكثر ثراء من هذه الثنائية الاختزالية. وكون أن الخط العربي يتميز عن بقية طرق الكتابة (الكتابة الصينية أو اللاتينية مثلا) بمجموعة احتمالات معينة بين الاحتمالات اللانهائية للخط الهندسي لا يقلل من حريتي في توظيف الخط، لأنني حينئذ أتبنى تلك الخيارات ضمن غطاء الثقافة البصرية التي تكونت في فضاء الثقافة العربية، وحينما يأتي مشاهد له ثقافة مختلفة لم تألف التعامل مع الخط العربي، فإنه حينئذ سيسعى إلى التعامل مع مجموعة الخيارات التي يقدمها الخط العربي، وقد تم هضمها وأُعيد تقديمها باختياراتي وأسلوبي الخاص. وهو بلا شك سيعطيها دلالات غير التي يعطيها لها المشاهد العربي، وحينئذ نكون إزاء تماس، ليس فقط لخبرتين تشكيليتين، بل لفضاءين ثقافيين يخصّب كل منهما الآخر. وأنا أجد ممّن يضفي على أعمالي دلالات لم أتوقعها ويقدم لأعمالي مشاهدة غير تقليدية أكثر مما أجده ممّن يستجيب لتوقعاتي.

ففي عالمنا المعاصر ينطرح على الفنان سؤال علاقة الممارسة الفنية وقضايا التذوق بمجتمعات التنوع والاختلاف، ومع زوال الحدود بين الثقافات من حيث قابلية تنقل النتاجات الثقافية بين الدول والشعوب، لم يعد من الممكن الاعتداد بنقاء هوية الجماعات والثقافات، ولا الزعم بحق جماعة أو ثقافة واحدة في أن تتسيّد المشهد العالمي... يبدو أن من واجبنا التعبير عن غنى المشهد الثقافي الكوني بالاستفادة مما ييسر اندماج الثقافات المختلفة في ذلك المشهد الكوني الواحد.

أنت ترى إذن وجود طريق ثالث بين الرأيين اللذين طرحا في سودان سبعينيات القرن العشرين بخصوص توظيف الحرف العربي في اللوحة!

لا أعتقد أن التنظير يجب أن يسبق الممارسة في



زيت على لوح خشب - 2004

مجال الفن، فغالبا ما تأتي الحلول بطريقة تلقائية عند الفنان، قد يشكل التحضير النظري نوعا من التفسير لخيارات الفنان، لكن لا يمكنه أبدا أن يشمل كل النطاق الممكن لتجربته الفنية، فلا هو يحدد خياراته، ولا يتحكم في التحولات التي قد تطرأ عليها أو المصير الذي يمكن أن تنتهي إليه. وفي الغالب لا يبتكر الفنان شيئا جديدا بصورة جذرية، بل يكون في عمله شيء من تكرار أو اتصال بما قبله، نلاحظ مثلا في فن الغناء السوداني (كما هي الحال في كثير من البلاد الأخرى) عودة مستمرة لأداء الأغاني القديمة بأصوات جديدة، وباستخدام آلات موسيقية حديثة، هذا يعني أن ما يتضمّن جاذبية فنيّة ليس بالضرورة جديدا كليا. وعلى ذات النحو أقوم باستخدام كثير من المواد والمكونات البصرية التي تخدم غرضي الفني من دون كبير عناية بأنها تخصني وحدي، لقد استعار بيكاسو القناع الأفريقي ولم يكن أفريقيًّا، لكنه استخدمه لإثراء عمله الفني، وكثيرا ما أستخدم عناصر بصرية ليست ذات صلة بالحرف العربي الذي هو أحد مكونات لوحتي، ولا يمكن الاقتصار عليه وحده، إنه جزء من خبرتي البصرية التي تتضمن أيضا حروفا غير عربية وزخارف محلية وأشكالا هندسية وآثارا تاريخية وبقايا مدن وتكوينات طبيعية وتعابير وجوه بشرية وغير ذلك. وعليه فإنني لم أكن معنيا باقتراح حل للصراع بين الرأيين اللذين أشرت إليهما أو التوفيق بينهما، لقد اخترت فقط ما يناسب تجربتي وميولي من دون تحضير نظري مسبق.

هل مازال فن التلوين (painting) يبدو الفن الأمثل بالنسبة إليك للتعبير عن عوالمك الخاصة؟ فن التلوين منتقدٌ اليوم لارتباطه بالمتاحف وقاعات العرض، أي بالمؤسسات التي تحوّل الفن إلى ملكيّة خاصة وسلعة وتحصره في الأماكن المغلقة، وتفصله عن الحياة اليومية المتاحة لكل الناس. لذا يحاول عدد من الفنانين المعاصرين ابتكار أشكال ووسائط تعبير جديدة تحرر الفنون البصرية من سجن اللوحة وقاعات المتاحف. ألا تتفق معي على أن فن الرسم إذا ما أراد أن يحتفظ بمكانته فإن عليه أن يكون نقديا تجاه تاريخه؟ أي عليه أن يعيد النظر في فكرة الاكتفاء بكونه تعبيرا عن علاقات ألوان وأشكال على سطح ثنائي البعد يثبّت على حائط في مكان مغلق؟ وأن يُضمِّن الفكر بوصفه عنصرا مكونا في العمل البصري، أظن أن جدوى «المفاهيمية» (conceptualism) كانت في أنها لفتت انتباهنا إلى قدرة الفنون البصرية على طرح أفكار نقدية حول تاريخ ومسلمات الممارسة التشكيلية.

لا أظن أن البعد النقدي كان غائبا عن فن التلوين طوال تاريخه، بل كان دائما جزءا من دافع تطوره. بالطبع هناك فرق بين أن نقول إن النقد كان جزءا من عمل الفنان، وبين ما تقوله أنت عن ضرورة أن يكون التلوين ممارسة نقدية. سبق أن ذكرت أن «المدارس» كانت لحظة من لحظات تطور فن التلوين، وكانت في جوهرها محاولة لنقد سيطرة المؤسسات الاجتماعية على مجال إنتاج الأفكار أو الأيديولوجيات، لقد أرادت المدارس جعل ذلك الحق عاما، وفي لحظتنا الراهنة لم يعد الانضمام إلى مدرسة أو جماعة أمرا يلزم للفنان، ما يعني أننا نعيش لحظة «تخطي»، أو لنقل نقد التاريخ المدرسي لفن التلوين. لكن من الجهة المقابلة لا شك أيضا في أن هناك شيئا مقبولا في القول بضرورة استمرار تجديد نظرة الفنانين لفن التلوين والرسم، وعلى الرغم من أنني لا أصل إلى حد القول بضرورة أن يكون التلوين نقديا تجاه تاريخه الخاص، كما عبرت أنت، فإنني أرى أنه ليس ضروريا أن يبقى ملتزما بتقاليد معينة للممارسة... فيما يخصني أنا ليس العمل على سطح اللوحة (خيار البعدين) خيارا مسبقا ألزمت به نفسي، إنه فقط الميدان الذي تطورت ضمنه خبرتي طوال سنوات طويلة، لكن متى ما أردت التعبير عن موضوع يتطلب العمل على ثلاثة أبعاد فلن أقوم بقسره ليتوافق مع بعدي اللوحة.

هل تنظر إلى تجربتك التشكيلية التي تطورت في السودان بطريقة مختلفة الآن؟ وهل انعكست في أعمالك تحولات موازية لتجربة استقرارك وعملك في الولايات المتحدة الأمريكية؟

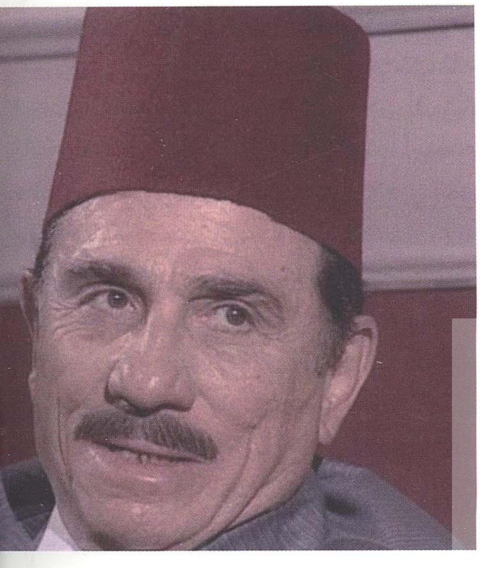
وفق تصوري لطريقة عمل الفنان وتطور تجربته كما أفهمها، وكما وصفت ذلك في كلماتي السابقة، لا أستبعد أن تكون هناك تحولات حدثت لي من دون أن أحيط بكل تفاصيلها، وإن لم يكن ذلك قد حدث فربما يكون قريب الحدوث. فالغالب أن الأداء المتنوع لكثير من النتاجات الثقافية التي تتنقل بين جغرافيات متباينة، تكشف عن الخصوصيات الثقافية لتلك النتاجات في الوقت ذاته الذي تكشف فيه عما هو كوني ومشترك بينها. نلاحظ ذلك مثلا على القصائد الصوفية حين نقارن أداءات مختلفة للقصيدة نفسها في شرق أفريقيا وجنوب الجزيرة العربية وباكستان والهند مثلا، ففي كل هذه النماذج يبقى ما هو مشترك وما هو خاص. والشيء نفسه نجده حينما يقدم فن محلي لمجتمع عالمي متنوع، كما في الموسيقى النوبية التي أداها الموسيقار الراحل حمزة علاء الدين، فحينما يتلقى سامعون يابانيون أو أميركيون تلك الموسيقى الأفريقية المؤداة بآلة عربية هي العود، نحصل على فن جديد قائم بذاته، ليس نوبيا فقط، وليس عربيا فقط، وليس عالميا مطلقا أيضا، لأن نبرة المحلية تظل واضحة فيه. وكما تعلم لم تعد فكرة «الفن الأصيل» قائمة بمعناها القديم، فلا أحد يزعم اليوم بوجود ثقافة تخلو من تأثيرات ثقافات أخرى. ومثلما أقدم الحرف العربي ضمن سياقه التاريخي المتصل متطورا عن الحرف السبئي والحميري، ومرتبطا بحروف ذات أصول سامية أخرى تجاورت معه، مثل الحرف الإثيوبي القديم (حرف الجئز) أو الحرف العبري، كذلك فإن تجربتي تبقى منفتحة لكثير من التأثيرات التي تمارس فعلها على خبرتي البصرية ومخيلتي ضمن هذا الفضاء البصري والثقافي بالغ التنوع الذي وجدته في الولايات المتحدة، والذي لن يعدم التأثير في أعمالي، إن عاجلا أو آجلا.



زيت على ورق مجهز - 2000

من أهم أعماله سليمان الحلبي، كوبري الناموس، مأساة جميلة، حاملات القرابين، اعترافات مجنونة

محمود الحديني: المصادفة قادتني إلى خشبة المسرح



يمثل الفنان محمود الحديني جيلا كاملا من الفنانين الذين أثروا الحركة المسرحية بأعمال أصبحت علامة في تاريخ المسرح المصري. يمثل جيلا كان يعشق المسرح ويتفانى من أجل أن تبقى القيمة الفنية هي درة ما نقدمه للمتلقي. ليس كل ما نراه الآن من تسطيح أحيانا للقيم وتهميش الفكر الاجتماعي والسياسي داخل منظومة العمل الفني؛ فقدم أعمالا خالدة أصبحت علامة فنية وبصمة إبداعية على تاريخ هذا الفن العظيم. من هذه الأعمال: «سليمان الحلبي» و«كوبري الناموس» و«مأساة جميلة» و«السبنسة» و«الدخان» و«حاملات القرابين» و«اعترافات مجنونة» و«ولاد اللذينة» و«ليلة ١٤»، التقينا به وتحاورنا معه عن تاريخه وفكره وما يتمنى للمسرح المصري والعربي من ازدهار.

جمال عمر
ناقد مسرحي وصحافي - مصر

بداية لو تحدثنا عن مشوار الفنان محمود الحديني في الفن، ماذا تقول؟

أنا من مواليد دمنهور محافظة البحيرة؛ وكانت هوايتي الأولى الرسم؛ ففي المرحلتين الابتدائية والإعدادية كنت أقيم معارض رغم صغر سني لرسوماتي بالمدرسة، وعندما انتقلت إلى مدرسة «عمر مكرم» الثانوية بدمنهور كانت شهرتي كفنان تشكيلي قد سبقتني إلى المدرسة الثانوية، وكانت علاقتي بالمسرح علاقة هامشية، ولكن السينما كانت قد تملكتني، خاصة الأفلام التي كانت تعرض في دمنهور، وبالمصادفة، وأنا في مدرسة عمر مكرم الثانوية، كنت وقتها في المرسم جاءني مدرس الرسم مهرولا وجذبني من المرسم إلى المسرح، وقد كان هذا المدرس مشرفا على فريق التمثيل بالمدرسة، وطلب مني أن أحل محل تلميذ قد مرض والحفل قائم، وعلي أن أمثل بدلا منه، ولم أستطع أن أتراجع؛ فألبسوني لبس الشخصية وحفظوني الحوار المطلوب ودفعوا بي إلى خشبة المسرح، وفي نهاية العرض شكروني وطلبوا مني أن أواصل مع فريق التمثيل بالمدرسة، وقد فعلت هذه الدفعة فعل السحر حتى أنني لم أعد مرة أخرى إلى المرسم، وخطوت خطوات كبيرة مع فريق التمثيل بالمدرسة؛ حتى أنني أصبحت المخرج والممثل الأول ورئيس الفريق، وفي الإجازة بدأت أشارك الفرقة القومية المسرحية للمحافظة، وكان يأتي إلينا ونحن طلبة بالمدرسة من آن لآخر مفتش المسرح المدرسي، وكان وقتها الفنان والمخرج الكبير أحمد عبدالحليم، وعندما حصلت على الثانوية العامة قررت أن ألتحق بكلية الشرطة بالقاهرة، ولكنني رسبت في كشف النظر؛ فتقدمت إلى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وانتظرت النتيجة وطال انتظاري، فأيقنت أنني لم أقبل بالكلية، وبالمصادفة كان القدر يترصدني، وأنا أسير بالقرب من محطة سكة حديد دمنهور، إذ رآني الفنان أحمد عبدالحليم، فناداني وقال لي: دخلت كلية إيه يا محمود؟ فقلت له: قدمت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ويمكن رسبت، ووقتها ليس هناك مكتب تنسيق، فقال لي قدم في المعهد العالي للفنون المسرحية، وكنت لا أدري ماهية هذا المعهد. فقال لي: إذا لم تصبح فنانا فستصبح مفتش مدرسة مثلي. فأقنعت والدتي؛ لأن والدي قد توفاه الله وأنا في سن السادسة، ودخلت امتحان المعهد بالقاهرة، ونجحت وكنت أول الدفعة، وبدأت حياتي تتشكل داخل القاهرة، وكانت أول فرصة لي وأنا طالب مسرحية «شقة للإيجار»، من تأليف فتحي رضوان وإخراج نبيل الألفي وبطولة حسين رياض وسناء جميل، ووقتها تقاضيت ثلاثين قرشا عن كل بروفة، وأربعين قرشا عن كل ليلة عرض، وفي أثناء انتظامي في الدراسة وصلني خطاب من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية مضمونه أنني نجحت في القبول، ولو لم أكن وقتها دفعت المصروفات في معهد التمثيل لسحبت أوراقي من المعهد وذهبت إلى كلية الفنون الجميلة، لا لشيء إلا لأن الإسكندرية كانت قريبة من دمنهور، وحتى لا أترك أسرتي؛ لكنه القدر الذي كتب لي ألا أسأل عن نتيجة قبولي في كلية الفنون الجميلة، ويصبح معهد التمثيل هو الفرصة الوحيدة أمامي، وكنت حريصا دائما، وأنا طالب، على أن أنجح بامتياز كل عام. كي أعفى من المصروفات، وأنا أتقاضى عشرة جنيهات كل شهر مكافأة الامتياز.

ثم توالت الفرص في المسرح القومي وأنا طالب... مثلت مسرحية «المحروسة»، تأليف سعد الدين وهبه، ثم «مأساة جميلة» لعبدالرحمن الشرقاوي. وكانت الفرصة الحقيقية لي حين جسدت أحدث أدوار البطولة وأنا طالب في السنة الثانية بالمعهد، وقد كتب عني وقتها شيخ النقاد د. محمد مندور يُبشر الحركة المسرحية بميلاد نجم جديد، ثم جرى تعييني بالمسرح القومي قبل تخرجي بعام، وكان المرتب يومها 12 جنيها، ولعبت أجمل أدواري (سليمان الحلبي) للكاتب ألفريد فرج، وإخراج الفنان الكبير عبدالرحيم الزرقاني، ثم توالت العروض المسرحية منها: «كوبري الناموس» و«السبنسة» و«الدخان» و«حاملات القرابين»، ترجمة د. لويس عوض، وإخراج المخرج اليوناني «تاكيس موز ينديس»، وكان التحول في تاريخي الفني عندما أسند إلي وزير الثقافة منصور حسن، في العام 1979، إدارة مسرح الطليعة، بعد ذلك توليت إدارة المسرح الحديث في العام 1980، ثم المسرح القومي في العام 1990، ثم رُقيت إلى درجة وكيل وزارة، وتوليت إدارة المركز القومي للمسرح من العام 1994، ثم رئاسة البيت الفني للمسرح حتى العام 1999، حتى بلغت السن القانونية، وفي كل هذه المواقع حاولت أن أضع بصمات لدفع الحركة المسرحية، وكان أكثر المواقع هو المركز القومي للمسرح، حيث كان هذا المركز للأسف مشتتا، واستطعت أن أستقطب مكانا خاصا به، وهو المكان الحالي، وكان يشغله قبل هذا المجلس الأعلى للثقافة، وكانت نشاطات المركز القومي للمسرح نشاطات معدودة، حاولت أن أضفي بعض اللمحات التوثيقية الثقافية من خلال إصدارات المركز في المعرفة والثقافة، وبالفعل كان ملاذا للمثقفين والدارسين والمتخصصين في مجالات المسرح والموسيقى والفنون الشعبية.



مع فاتن حمامة في فيلم «الباب المفتوح»

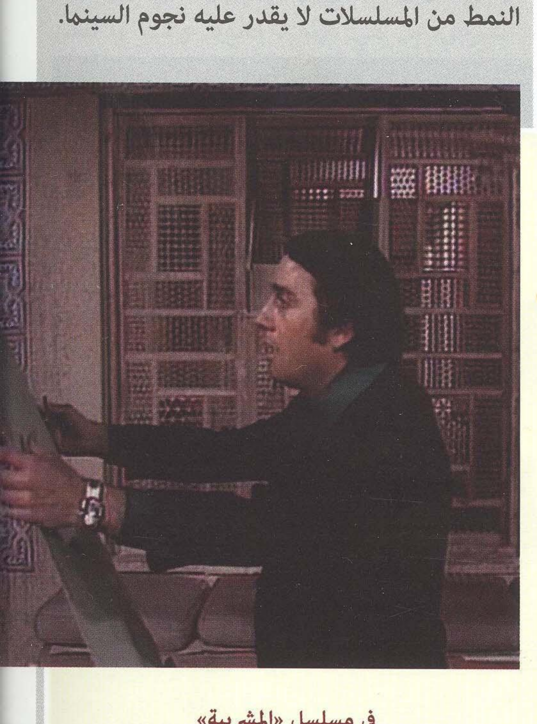
المسرح يظل قضية شائكة لتحقيق المعادلة الصعبة في الفن... إلى أين يتجه المسرح الآن؟

- المسرح المصري يمر بفترة حرجة للغاية، فالفنون الأخرى، وأخطرها التلفزيون وقنواته المفتوحة وأقماره المنتشرة، أصبحت جزءا أساسيا في حياة المواطن المصري، وأيضا العربي، ولأن المسرح - سواء في مصر أو في البلاد العربية - ليس مُجذرا في البيئة الاجتماعية، أي ليس له احتياج فعلي في حياة المواطن المصري والعربي، فيصبح المسرح فنا هامشيا يذهب إليه المواطن وقتما يذهب، فهو لا يذهب إلى المسرح بحثا عن قيمة يريد أن يستفيد بها، بل غالبا يذهب للفُرجة كأنه ملهى من الملاهي التي يوفرها له مسرح القطاع الخاص، وللأسف المسرح الذي تدعمه الدولة أصبح الآن يعاني مشكلات كثيرة، فالعنصر الأساسي في العملية الإبداعية، وهو الممثل، أصبح غير متفرغ للمسرح، فالفنون الأخرى استقطبت ممثل المسرح، ووجد ممثل المسرح مندفعا إلى هذه الفنون، خاصة التلفزيون، ليحقق من خلاله المكسبين المادي والأدبي الذي عجز المسرح عن تحقيقه له. إضافة

التلفزيون هذه الشاشة الساحرة، هل أعطتك ما كنت تتمناه من شخصيات تريد أن تجسدها؟

لقد أعطاني التلفزيون في بدايته، خاصة مرحلة الأبيض والأسود وبدايات الألوان، فرصا كثيرة، فلا أنسى مسلسلات «المرسي أبو العباس» و«الفارس الأخير» و«الراية البيضاء» و«هي والمستحيل» و«بلاط الشهداء» و«ليالي الحلمية» و«خيول النصر» و«الكاهنة»، وغيرها من المسلسلات، لكن التلفزيون الآن قد أسلم كل تاريخه لنظام غريب ومريب، وهو المنتج المنفذ من الخارج، وأخضع كل إمكاناته لنجوم السينما، وأطاح بكل إمكاناته، فكل النجوم الذين ولدوا مع التلفزيون، وللأسف كانت النتيجة أن فقد التلفزيون أهم خصوصياته، وهو أن له نجوما خاصين به كأي تلفزيون في العالم، حيث إن في العالم نجد نجوم التلفزيون غير نجوم المسرح، ولكن الشيء الغريب أن نجوم السينما في مجتمعاتنا نجدهم هم نجوم التلفزيون، وأيضا هم نجوم المسرح، ونجوم الإذاعة. حتى الإذاعة لا تنتج مسلسلاتها طوال العام إلا لشهر رمضان، ويتم استقطاب نجوم السينما ليقوموا ببطولة هذه المسلسلات شيء غريب!

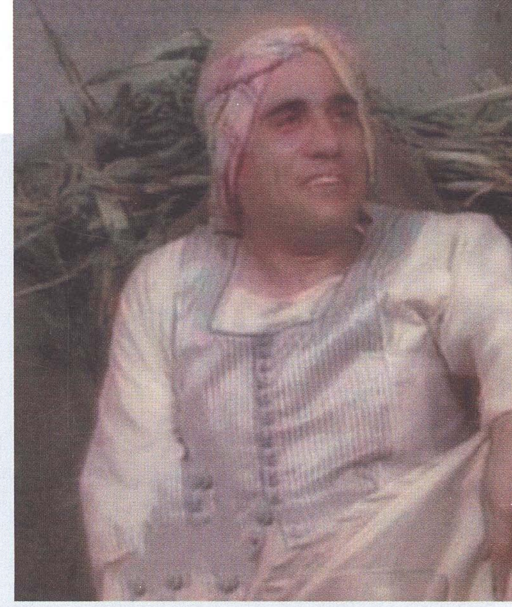
فقد المسرح نجومه، وفقد التلفزيون نجومه، وفقدت الإذاعة نجومها، وأصبح نجم السينما هو المتحكم في الحركة الفنية، وباقي القائمين هم السلسلة المكملة للديكور الفني، فهو الذي يستحوذ على أجر سخي، والمنتج في خدمته وأيضا المخرج، أما بقية الفنانين فلهم الله، وأصبحت أنا وكل أبناء التلفزيون ليس لنا مكان إلا في المسلسلات التاريخية والإسلامية التي لا يقدر عليها غير فنان المسرح، حيث إنها تتطلب ممثلا من نوع خاص يجيد الأداء باللغة العربية، وهذا النمط من المسلسلات لا يقدر عليه نجوم السينما.



في مسلسل «المشربية»

في العرض المسرحي «ليلة 14» رأينا محمود الحديني يُكتَشف كممثل من جديد... لماذا ابتعدت عن خشبة المسرح؟

كما قلت إن الإدارة أخذتني وظلمتني كفنان، فأنا عندما توليت إدارة مسارح الدولة أخذت قرارا ألا أمثل في مسرح أقوم بإدارته، حتى لا يقال إن محمود الحديني حوّل المسرح لحسابه الخاص، فعندما أسندت إليّ بطولة «ليلة 14» سعدت للغاية، أولا: لأن النص كتبه مؤلف وكاتب كبير هو أسامة أنور عكاشة، ومخرج واعد هو محمد عمر. ودوري في هذه المسرحية كان دورا صعبا عندما توليت إدارة المسارح المختلفة، ووضعت كل خبرتي وحبي للمسرح في هذه المسرحية، والحمد لله أن النقاد والجمهور كانوا سعداء بالمسرحية، وأعتبر أن هذه المسرحية، كما أجمع النقاد، ميلاد جديد لي في المسرح، خاصة أنني قد حصلت على جائزة الدولة التشجيعية، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عن دوري في مسرحية «الثأر ورحلة العذاب» للكاتب محمد أبو العلا السلاموني، واخراج عبدالرحيم الزرقاني، على المسرح الحديث، وتسلمت هذه الجائزة من الرئيس مبارك، من على خشبة المسرح القومي الذي وجدت نفسي فيه ونشأت بين جدرانه، فأعتبر هذه الجائزة تتويجا لعطائي في المسرح، ولكن دوري في مسرحية ليلة 14 هو ميلاد جديد لي، وأتمنى أن أشارك في عرض مسرحي جديد على هذا المستوى الفني والفكري.



أجاد تقمص جميع الشخصيات

هل ترى أن لغة الجسد تساوي لغة الحوار في المسرح التجريبي؟

الحوار مهم جدا في المسرح، ولكن لا بد أن نعيد النظر في لغة الحوار المطلوبة للمسرح، فالمسرح الحديث يتجه إلى الاختصار والاختزال في لغة الحوار ليترك للتعبير الحركي والتعبير الفني والسينوجرافيا أن تكمل الشكل الإبداعي للمسرحية، لأنه لا يمكن أن تشاهد تعبيرا جسديا فقط وأطلق على هذا أنواع مسرحية، ولكن التقنية في الحركة أو الحوار وكل العناصر الفنية هي التي تخلق مسرحا جديدا. أما ما عدا ذلك فيطلق عليه مسمى آخر غير مسمى المسرح.

من مساوئ المسرح التجريبي أن ينطبع الفنان بما يشاهده من تعبير حركي ويطبقه بحذافيره في عروضه، متناسيا أن هذا العرض الذي تقدمه فرقة أجنبية له خلفية اجتماعية وسياسية وثقافية تختلف تماما عن مجتمعنا وعن تراثنا وعن تقاليدنا، فليس كل ما يقدم في المسرح التجريبي نقلده. بل المطلوب أن آخذ ما يمكن أن أستفيد منه لأطوعه في عروض المسرحية التي تعبر عن الحالة الاجتماعية والثقافية والسياسية التي يتناولها العرض المسرحي.

إلى أن الميزانية المقررة للإنتاج المسرحي لمسارح الدولة لا تمكن مسرح الدولة من أن يستقطب فنانيه لصالح المسرح، أو أن يتحول بعروضه المسرحية إلى الأقاليم، وهو هدف إستراتيجي كان لا بد منه، فتقوقع مسرح الدولة في القاهرة وحاصرته المشكلات، ويبدو أن المسؤولين عن مسرح الدولة لا يريدون مد الأيدي لإصلاحه وانتشاله من هذه الدوامة، فالكل ينتظر سقوطه، وبسقوط مسرح الدولة للأسف ستنهار الحركة المسرحية، ولن تفرخ كُتابا جُددا للمسرح ولا مخرجين جُددا للمسرح ولا ممثلين أيضا، وبالتالي ستنهار المؤسسة المسرحية لأن مسرح الدولة يؤكد على تاريخه العريق، في العام 1935 أنشئت الفرقة القومية. استطاع مسرح الدولة أن يقدم كبار كُتاب المسرح، موليير وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة وأحمد شوقي وألفريد فرج ونعمان عاشور وسعدالدين وهبة ومحمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور... وغيرهم من الكُتاب، قدم أيضا أعظم المخرجين، فتوح نشاطي ونبيل الألفي وجلال الشرقاوي وكرم مطاوع وسعد أردش وأحمد عبدالحليم... وغيرهم. لولا مسرح الدولة على هذا الجيل ما كانوا كُتابا ولا كانوا مخرجين، ولا كان هناك نجوم تفخر بهم مصر حتى الآن، فسقوط وانهيار مسرح الدولة الآن من دون أن نتكاتف جميعا، ونمد الأيدي لانتشاله وإصلاحه سيفقد مصر دورها الريادي في الحركة المسرحية.

ماذا يمثل لك مسرح الستينيات؟

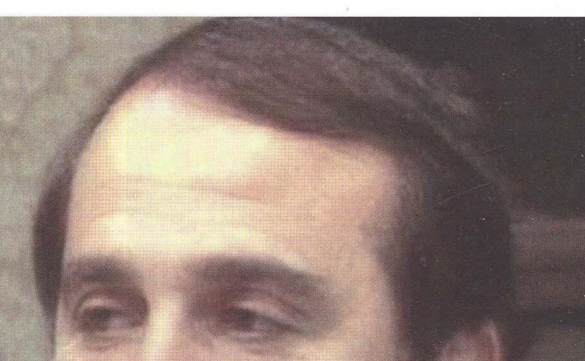
يعتبر مسرح الستينيات من أزهى عصور المسرح المصري، فقد فرخ حركة مسرحية كانت رائدة للمسرح العربي، وفرخ نجوما في التأليف والإخراج والتمثيل تفخر بهم مصر، ويفخر بهم الوطن العربي، والسبب أن توجه الدولة كان لمصلحة الحركة المسرحية، حتى أنهم عندما أنشأوا التلفزيون كان في بدايته لخدمة الحركة المسرحية، فكان يواكب الحركة بتصوير العروض المسرحية وإذاعتها، وبهذا فقد خلق جيلا من المتذوقين لجمهور كبير في مصر والوطن العربي. أما الآن فالتلفزيون يتجاهل مسرح الدولة ونادرا ما يصوِّر عروضه المسرحية، ثم يخرج علينا بإنشاء مسرح التلفزيون، ويتجاهل مسرح الدولة، وكان من الممكن أن يكون هناك اتفاق لتقديم مسرحيات للتلفزيون من خلال مسرح الدولة، لكن القائمين على التلفزيون للأسف تجاهلوا مسرح الدولة، كأن هذا المسرح ليس ملكا للدولة، وللأسف لم يتحقق لهم النجاح من وراء إنشاء مسرح التلفزيون، بل أوقفوه، كأن المسرح تحاك ضده المؤامرات، فليس له مكان ثابت على خريطة التلفزيون، حتى أن البرامج التي تغطي الحركة المسرحية توضع بعد الساعة الثالثة صباحا والناس نيام، فكيف بالله عليك تستقيم الحركة المسرحية، كيف بالله عليك نخلق جيلا يتذوق المسرح الجاد الهادف؟! ولكن للمسرح جمهوره القليل الذي نجده وله الله فيما يحدث له من مكائد!

لو تحدثنا عن السينما هل أضافت إليك شكلا آخر من الفن يوازي المسرح؟

الحقيقة أنا حظي في السينما كان سيئا، فعندما بدأت السينما كان في فيلم «الباب المفتوح» قصة د. لطيفة الزيات، ومن إخراج وإنتاج هنري بركات، وبطولة سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة، وكان دوري متميزا، ثم جسدت دورا مهما في فيلم «اللهب»، إنتاج وبطولة «سميرة أحمد»، ثم حدث أن أُممت السينما، فتوقف الإنتاج الخاص، وتوقفت أحلامي مع السينما وقتها، فمثلت أفلام المؤسسة السينما، مثل فيلم «ثمن الحرية» من إخراج نور الدمرداش، ثم اصطدمت بفيلم لا داعي لذكر اسمه استدعوني فيه، ثم اختصروا حواري لصالح نجم، فانسحبت واتجهت إلى التلفزيون، ومنه حققت مكانة خاصة لي لدى الجمهور من خلال المسلسلات، ومازلت أواصل عطائي بالتلفزيون، لكن عالم السينما، خاصة السينما المصرية، عالم غادر، فهو يأخذ من

هل أصبحت ظاهرة الورش المسرحية بديلا عن المؤلف المسرحي؟

لا يمكن أن تكون الورشة المسرحية بديلا عن المؤلف المسرحي، ولكن الورشة المسرحية من المفترض أنها ورشة للارتقاء بتقنية القيمة الفنية للمسرح، والارتقاء بأدوات الممثل، والارتقاء بكل عناصر الإبداع المسرحي من خلال هذه الورشة، ومن الممكن أن نستفيد من الورشة في تقديم رؤية جديدة لفكرة تولدت، ولكن هذه الفكرة تحتاج إلى كاتب يصيغها في إطار مسرحي، وهو اتجاه جديد، ولكن لا بد أن يسبقه نص مسرحي تُعاد صياغته من خلال هذه الورشة الفنية.



في مسلسل «الراية البيضا»



مكرما مع نجوم جيله في المسرح القومي

الشخصية التي أثرت في تكوينك في بداية حياته الفنية؟

أستاذي نبيل الألفي، فلقد كان مثالا للأستاذ الفنان والمعلم الذي يتفانى في سبيل الارتقاء بالحركة المسرحية، إضافة إلى أنه كان له الفضل في إتاحة الفرصة لي لأمثل في مسرحية «شقة للإيجار»، وكانت من إخراجه، وله الفضل أيضا أنه رشحني لأستاذ المسرح حمدي غيث لأمثل دورا مهما في مسرحية «مأساة جميلة» التي قدمت على المسرح القومي، وكانت فتحا كبيرا لي كوجه جديد. كان أستاذا أحببناه جميعا، ولقد أعطى الحركة الفنية الكثير كمخرج وممثل ومعلم.

النجم كل شبابه، وعندما يتخطى النجم مرحلة الشباب يلفظه، فكأنهم يُقتَلون، فالسينما ليس لها أمان خاصة نظام التربيطات والنجومية والنجاح الذي يتحكم في كل شيء. في النص، أقصد القصة، والمخرج واختيار النجم والممثلين، فإذا كنت على هواهم تجد مكانك، لكن بحساب وأمامك خط أحمر يجب ألا تتخطاه، وإذا لم تكن على هواهم فأنت لست منهم، وليس لك مكان بينهم.

المحطات التي يجب أن نتوقف أمامها ونرصدها بشكل جيد، وكانت تمثل مفترق طرق بالنسبة إليك؟

في المسرح كانت مسرحية سليمان الحلبي من المحطات المهمة في تاريخي المسرحي، فمن خلال هذه المسرحية فُتحت لي الأبواب، سواء في التلفزيون أو السينما، وأصبح محمود الحديني يمثل جيلا شابا يصنع مسرحا جديدا، وكان هذا الرأي يمثل كتابات النقاد وقتها، وكانت الحركة المسرحية تصنع مناخا يتمثل في كُتاب كبار ونجوم ومخرجين كبار ومتذوقين من الجمهور. كل هذا المناخ ساعد على أن تكون المسرحية إحدى علامات المسرح المصري، وأصبح أنا فنانا.

في السينما كان فيلم «الباب المفتوح» وكانت د. لطيفة الزيات وقتها متزوجة من د. رشاد رشدي، وكانت تحضر إلى المسرح القومي لتشاهدني في مسرحية مأساة جميلة، فتذهب إلى المخرج هنري بركات وتأتي به ليشاهدني، وبعد ذلك تكون المفاجأة أن الشاب الصغير السن بين الكواليس وبين الفصول يجد نفسه بين هؤلاء العمالقة، د. لطيفة الزيات، ود. رشاد رشدي، وهنري بركات الذي طلب مني أن أذهب إليه في مكتبه بعمارة الليبون لأوقع عقد الفيلم، وعندما وصلت إلى مكتبه وجدت سيدة الشاشة فاتن حمامة لتتعرف علي. كل هذا المناخ الفني الجميل الجيد أعطاني أملا كبيرا في بدايتي مع السينما. حتى أن بركات، وهو كان أحد أعمدة شركة صوت الفن، طلب مني أن يتعاقد معي وأوقع عقد احتكار لمدة 5 سنوات. أمثل كل عام فيلم، لكنني قلت له «أنا بحب المسرح، وأخشى أن يمنعني هذا العقد عن خشبة المسرح»، وطلبت منه أن يؤجل هذا العقد وأن أتعامل معه فيلما فيلما، وأنا أتسأل اليوم، بعد مرور هذه السنين: ماذا لو أنني قد وقعت هذا العقد، عقد الاحتكار، ماذا كنت سأصبح؟! ولكن حب المسرح كان طاغيا على هذا الجيل.

بداية التجريب المسرحي في مصر كان يمثل ملمحا فنيا متأصلا بالتيمات الشعبية، مثل تجربة مسرح الفلاحين، ومسرح السامر، وتجربة المقهى... وغيرها من التجارب، كيف ترى هذه التجارب الآن مقابل التجارب التي نراها في مهرجان المسرح التجريبي؟

التجارب السابقة مثل مسرح الفلاحين ومسرح السامر ومسرح المقهى والشكل الذي استلهمه د. يوسف إدريس في «الفرافير» كلها كانت أشكالا جديدة كان يطرحها الفنان المسرحي لكي يقترب من المتذوق أكثر فأكثر، فعندما نرى أن خشبة المسرح تتحول إلى قاعة ليجلس عليها المتفرجون، والصالة تتحول إلى عرض مسرحي، وعندما ترى أن القهوة تتحول إلى عرض مسرحي، وكذلك مسرح السامر ومسرح الفلاحين. كل هذه تجارب مسرحية حاول الفنان في هذا التاريخ أن يقترب بها من المتفرج ويذهب إليه لتوسيع رقعة المتذوقين، فالكاتب الكبير توفيق الحكيم عندما ظهر مسرح العبث كتب مسرحية «يا طالع الشجرة»، واستعان بالتراث الشعبي، ثم صاغ مسرحيته على غرار مسرح العبث، لكن كانت هذه الصياغة مستلهمة من التراث الشعبي «يا طالع الشجرة... هات لي معاك بقرة... تحلب وتسقيني... بالمعلقة الصيني»، فاستطاع أن يصيغ هذه الأمثال الشعبية في عرض مسرحي على غرار مسرح العبث الذي قدمه يوجين يونيسكو، وصمويل بيكت، فالتجارب السابقة كانت تجارب للبحث عن شكل جيد يقرب الفنان المسرحي من الجمهور، أما الذي يحدث اليوم فالتجريب لا يستند إلى تراثنا العربي أو الشعبي أو التاريخي، بل يستند إلى ما يشاهدونه من تجارب المسرح الغربي، ويطبق للأسف هنا في مصر، ولا بد أن أقول إن مثل هذه التجارب الجديدة التي يقدمها شبابنا اليوم ينطبق عليها هذا، بل نجد بعض العروض التجريبية تستحق الاحترام، خاصة العروض التي قدمها الفنان انتصار عبدالفتاح، وهي مسرحية «مخدة الكحل»، فهي تستلهم عناصرها من التراث الشعبي، واستطاع المخرج، برؤيته الإبداعية، أن يقدم عرضا مصريا خالصا استحق الجائزة الأولى للمهرجان التجريبي.

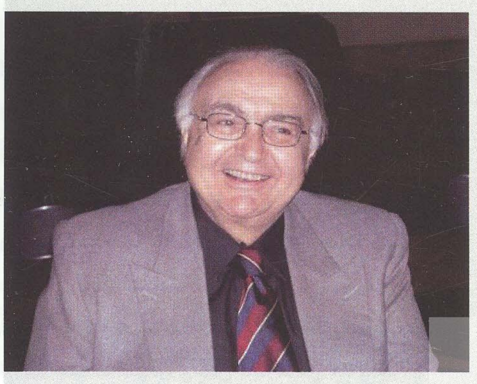
هل يؤدي التيار النقدي الآن دورا فاعلا للعروض المسرحية بشكل يوازي مرحلة الإبداع ذاتها؟

الحركة النقدية حقيقةً مظلومة، خصوصا في المسرح؛ لأن المساحات التي تتاح للناقد لا تعطيه الفرصة لكتابة تحليل علمي يستوفي كل عناصر العرض المسرحي، بل هي عواميد قصيرة، وغالبا ما تلغى هذه العواميد إذا كانت هناك إعلانات للأسف. المسرح مظلوم في النقد المسرحي من خلال المساحات المتاحة للسادة النقاد، رغم أننا أنشأنا معهدا عاليا للنقد الفني الذي بدأ في العام 1970، وكنت من خريجي أولى دفعاته، فلقد تخرجت من هذا المعهد في العام 1974، ومازالت تتخرج فيه أجيال وأجيال من النقاد الدارسين في مجال المسرح والسينما والفنون التشكيلية، وللأسف لا أحد منهم تتاح له الفرصة الجيدة ليطبق علمه ومعرفته والقواعد التي درسها على العروض الفنية، فنحن نطلب من الإعلام، خاصة الصحف القومية والمعارضة، أن تسمح بمساحات كافية للنقد المسرحي وللحركة المسرحية، حتى أن المجلات المتخصصة، كمجلة المسرح وغيرها، أصبح ميعاد صدورها غير منتظم، وبالتالي فقدت كثيرا من وجودها في الحركة المسرحية. هذه المجلات التي كنا ننتظرها كل أول شهر.

بالتطبيق على مسرحية «حدث في يوم المسرح العالمي»

المسرح هو الحياة .. عند وليد إخلاصي

في إجابته عن سؤال: كيف يرى هذه الذخيرة الكبيرة من إنتاجه الأدبي الذي يتنوع بين القصة والرواية والمسرح، استشهد وليد إخلاصي بعالم المسرح، وقال: «إن أي مسرحية بحاجة إلى «بروفة جنرال» قبل عرضها الأول، من أجل اطمئنان الجميع - ممثلين ومساعدين - أن حلمهم الذي فكروا فيه قد أصبح جاهزا لعرضه على الآخرين. أما بالنسبة إليَّ فأنا أعتبر أن كل شيء مضى كان أطول بروفة مرت عليَّ، ولا أعرف متى ستنتهي حتى أبدأ بعرض ما يجب أن يعرض»!


وليد إخلاصي

محمد الروبي
ناقد مسرحي - مصر

إن استشهاد وليد إخلاصي بعالم المسرح هنا، وتشبيه حياته به، يفتح لنا النافذة الأولى لنطل منها على كيف يرى إخلاصي المسرح، بل وكيف يرى الحياة. فالمسرح هو الحياة عند إخلاصي، بل ربما كانت الحياة هي المسرح. وها هو في موضع آخر من حوار طويل، كانت قد أجرته معه جريدة البيان الإماراتية، يؤكد هذه الحقيقة. فهو يؤنسن الأشياء دوما، يؤنسن المكان والزمان والأفكار. ينفخ فيهم من روحه ليحيلهم شخوصا حية. فيصبح لديه المكان الإنسان، والزمان الإنسان، والفكرة الإنسان. بل إن الإنسان الإنسان أيضا يعاد تشكيله في ذهن إخلاصي ولا يكتفي بالنظر إليه بما هو عليه الآن، لكنه يعيد خلقه مرة أخرى في ذهنه - وبطريقة مسرحية - ليغفر له ما تقدم من ذنبه، وليجدد بداخله حبا كان يكنه له يوما.

يقول وليد إخلاصي: «إن قضية أنسنة المكان جزء من حياتي... لم أستطع مثلا أن أقبل الأفكار الفلسفية والدينية إلا بأنسنتها وتحويلها إلى أشخاص يمكن التحاور معهم... ». ويضيف: «أنسنة المكان والأفكار تجعلني أفعل ذلك مع الأشخاص، فأنا أعيد تشكيلها بشكل آخر... وأنا أحاول الأنسنة من أجل الحب. وبالمصادفة أكتشف العيوب، فكلما زاد الحب عندي لشيء أو لشخص اكتشفت عيوبه، لذلك أنا أحب الناس على عيوبها».

المسرح هو العالم

ولأن المسرح هو من أحب الأشياء لدى وليد إخلاصي، فمن الطبيعي أن يتحول معه إلى كائن حي، يحب ويكره. ويُحب ويُكره. ولا نقصد هنا بالمسرح ذلك النوع من الكتابة الفنية، لكننا نقصد بالمسرح ما يعنيه من خشبة وممثلين وإكسسوار، ما يعنيه من علاقات بين العاملين فيه، ما يعنيه من تحويله من مكان تدور فيه أحداث مؤلفة إلى مكان هو في بعض مسرحيات وليد إخلاصي أقرب إلى النموذج المصغر للوطن، أو ربما للكون.

ومن بين مسرحيات عدة كان المسرح فيها - خشبة وعاملين - هو مكان الأحداث الرئيسي، اخترنا عملا قصيرا ندلل به على كيف يتحول عالم المسرح عند إخلاصي إلى عالم متكامل، أو بالأحرى كيف تحولت خشبة المسرح إلى واقع، وتحول شخوصها إلى كائنات حية تعاني ما نعانيه نحن في الواقع.

العمل هو «حدث في يوم المسرح العالمي»، وهو مسرحية قصيرة جدا، أقرب إلى مونولوج طويل يلقيه أحد عمال المسرح، وهو يستعد لتنظيف الخشبة استعدادا للاحتفال بيوم المسرح العالمي. بل كان يمكن إدراج هذا العمل بين عوالم المونودراما، لولا دخول شخصية أخرى (مدير المسرح) قبيل النهاية ليعنف العامل الكسول من وجهة نظره.

في إرشاداته المسرحية الأولى، يصف وليد إخلاصي المنظر المسرحي بقوله: «خشبة مسرح مظلمة وعاطلة. بقايا مناظر وأدوات مسرحية متناثرة على أطراف الخشبة وفي مستويات مختلفة... في مقدمة الخشبة ينتصب عدد من الميكروفانات، وفي الصدر علقت لافتة كبيرة تشير إلى احتفال رسمي بيوم المسرح العالمي... الممثل الذي سيظهر على الخشبة رجل أربعيني يرتدي ملابس عمل، وتدور عيناه وراء عدستي نظارة سميكة... ».

في هذا الوصف يحدد الكاتب معالم أساسية ومهمة لأجواء العمل الذي هو بصدد البدء. بل ويكاد يرسم بدقة المنظر المسرحي الذي سيدور بداخله الحدث، فنحن نشاهد خشبة مسرحية داخل أحد المسارح الحكومية الذي يستعد للاحتفال بيوم المسرح العالمي، والشخصية الرئيسية هي عامل المسرح الذي سيتضح فيما بعد أنه مكلف بتنظيف الخشبة تمهيدا لإعدادها للاحتفال.

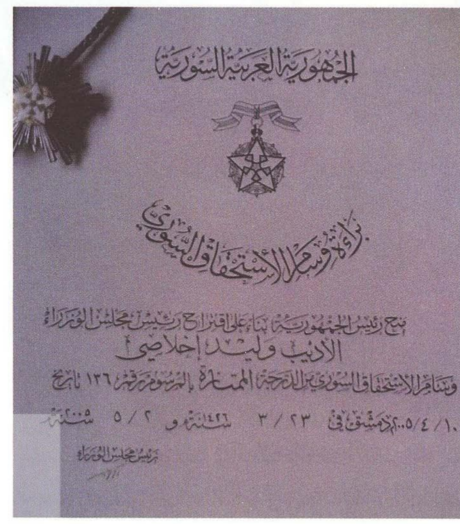
دقة وصف المنظر المسرحي هنا - وفي أغلب أعمال وليد إخلاصي - تعكس مدى اهتمامه بالتفاصيل التي يراها مهمة ومؤثرة في حدثه المزمع تقديمه. وهي سمة تميز وليد إخلاصي ككاتب مسرح يهتم بكتابة إرشاداته المسرحية بتفصيل يتيح للقارئ، ومن ثم المخرج والممثل فيما بعد، فهم الأجواء العامة للعمل، الأمر الذي يسهل عملية الإخراج والتمثيل، ولا يترك المجال مفتوحا، باتساع مبالغ، لتفسيرات ربما تكون مناقضة لما يريد.



«بوستر» مسرحية حدث في يوم المسرح



مشهد من عرض «حدث في يوم المسرح»



وسام الاستحقاق السوري لوليد إخلاصي

المنولوج الطويل الذي يلقيه هذا العامل، والممثل المغمور في الآن نفسه، يعكس أحلام وآلام رجل قضى عمرا طويلا بين جنبات هذه الخشبة، وشاهد عليها عمالقة كانوا، في زمن كان، يكنون للمسرح حبا يليق بهم ويليقون به، كما شاهد من الزيف والنفاق ما يليق بزمن آني هبط فيه المسرح هبوطا هو انعكاس بالضرورة لهبوط اجتماعي وسياسي أكثر عنفا.

بطل وليد إخلاصي ومنولوجه المشبع بمشاهد من أعمال مسرحية عالمية وعربية تعد من كلاسيكيات المسرح، يذكرنا ببطل تشيكوف في مسرحيته الشهيرة أغنية التم - أو أغنية البجعة - التي أعدت مرارا للمسرح في بلدان عربية عديدة. فالمكان هو المسرح، والشخصية هي رجل مسرح. وإن كانت عند تشيكوف ممثلا عجوزا انطفأت عنه الأضواء، ويستعيد وحيدا - في ذكرى ميلاده - صخب أيام كان فيها هو النجم الأوحد، ويتذكر أدوارا كان قد أداها ببراعة على هذه الخشبة، وحظي عليها بتصفيق الجمهور وتأوهات المعجبات من بنات الطبقة الراقية. ولكن ها هو الزمن يمر عليه ليتركه وحيدا يغني أغنية التذكر الأخيرة ويموت.

الأمر نفسه يتكرر مع بطل إخلاصي، وإن باختلافات مهمة، سواء في الشخصية أو في الهدف من منولوج كل منهما. فعلى مستوى الشخصية، تتحول عند الكاتب العربي لتصبح عاملا بسيطا هو شاهد على زمنين - كان وكائن - وهو أيضا ممثل ولكنه مغمور، من أولئك الذين يعشقون المسرح ولا يحصلون منه إلا على أدوار هامشية بسيطة، رغم موهبتهم الكبيرة وحبهم العمل الذي يصل إلى حد حفظهم كل أدوار المسرحية عشقا واستعدادا لفرصة ربما تجيء بأي دور.

وهنا لا بد من التأكيد أن التشابه بين قصة تشيكوف ومسرحية وليد إخلاصي أمر لا يعيب الثانية ولا ينقص من جهد إبداعها، بل ربما يؤكد، بطريقة ما، موهبته الشديدة التي استطاعت أن تصنع من هذه الفكرة العامة حدثا مسرحيا عربيا يناقش من خلاله ليس فقط هموم المسرح العربي، ولكن أيضا هموم الواقع العربي بشكل أعم. ولعلنا نتذكر أننا لا نعيب مطلقا على بريخت اعتماده على أصل قديم في خلق رائعته الشهيرة «أوبرا الثلاث بنسات». بل إننا أيضا لا نذكر بريخت مطلقا ونحن نقرأ أو نشاهد مسرحية الراحل العربي نجيب سرور «ملك الشحاتين». والأمثلة المشابهة عديدة ومتنوعة بتعدد وتنوع إبداعات المسرح في كل أرجاء العالم.

في مسرحيته استطاع وليد إخلاصي أن يحول المسرح إلى حياة اجتماعية متكاملة، أو بتعبير أكثر دقة استطاع أن يعكس مشاكل الواقع الاجتماعي والسياسي على مشاكل المسرح لنكتشف، من دون إشارات مباشرة فجة، أن فساد الواقع وتعفنه هو المحرض الأول والرئيسي لانهيار المسرح في بلادنا. فها هو الممثل، في جزء مهم من منولوجه، يقول بوضوح ومرارة: «أيها الجمهور. في عيد المسرح لا بد من أن نشير إلى المشكلة التالية، فقد تسلل المموّلون الأثرياء إلى خشبة المسرح. أليست مشكلة تمت بصلة إلى كرامة الفن والفنان؟ هم يتحكمون كما يشاءون ويفرضون آراءهم التجارية البحتة... ».

تحول المسرح إلى حياة في هذا العمل لا يقتصر فقط على نقد الواقع الآني، لكنه يمتد ليستفيد الكاتب، وهو يخلق شخصية ممثله الرئيسي، من حياته هو نفسه. فمن المعروف أن والد الكاتب كان يعده لأن يكون رجل دين، لكنه كان ينمو - وفق تعبيره - كمشروع مغامر. تمكن منه حب الأدب والفن، فعكف على تعليم نفسه وإعدادها ليكون قاصا أو روائيا أو حكواتيا أو مسرحيا. وها هو ينشد على لسان بطله تاريخا يؤكد عشق هذا العامل البسيط لعالم المسرح، ليعمق مأساة هذا العاشق وهو يرى الآن انهيار حلمه وعشقه؛ ففي أحد مقاطع مونولوج الممثل المهمة يقول عن نفسه: «سقفك الخشبي، وأنت طفل خائف تتطلع حذرا إلى السقف الذي يمطر العقارب... ولا يسليك سوى صندوق العجائب تبهرك فيه شجاعة عنترة وجمال فطوم المغربية، وإذا ما سمح لك بمخاطبة الكبار فأنت تستمع إذن إلى الحكواتي بأذنيك المندهشتين لبطولة بني هلال... كركوز وعيواظ يتحركان وراء الشاشة البيضاء بكلامهما اللاذع؛ فتتصور أنك تستطيع أن تكون شجاعا مثلهما... أولى المهن كانت تلك، أن تتعلم القرآن لتتلوه على المقابر. وفي مدرسة الحفاظ لتعليم العميان تزج بك الفاقة هناك لتتقن مهنة. ولن تفلح تلك المهنة فالقبور تفزعك، الحكواتي أفضل وكذلك كركوز وعيواظ... وطموحك يزداد يوما بعد يوم إلى أن تقف على هذه الخشبة الملعونة. ها أنت تقف».

وهكذا يستفيد وليد إخلاصي من شذرات جهاده هو في أن يصبح رجل مسرح، ليصنع تاريخا لشخصية عمله المسرحي فيصوغ منها واحدا من أفضل مقاطع مونولوجه الطويل وأكثرها تأثيرا.

«المسرح هو الحياة»، عنوان عريض لهذا العمل القصير المؤثر الذي نجح وليد إخلاصي في أن يجعله صرخة احتجاج ضد فساد المسرح والواقع في آن واحد، وعنوانا جامعا لحياة ومسيرة وليد إخلاصي نفسه.


رأس الإسكندر الأكبر

في منطقة باب شرق بمدينة الإسكندرية، وبجوار حدائق الشلالات التاريخية العتيقة، عندما نتطلع متجهين إلى وسط المدينة، وفي طريق الحرية، نلحظ قصرا مهيبا مكونا من دور أرضي وطابقين علويين، كان يمتلكه الثري السكندري أسعد باسيلي جد الفنان العالمي عمر الشريف، وقد بُني هذا القصر في العام 1928م على الطراز الإيطالي، وقد ظل باسيلي مقيما به حتى العام 1954، ثم باعه إلى السفارة الأمريكية بمبلغ 53 ألف جنيه، وظل القصر مقرا للقنصلية الأمريكية حتى اشتراه المجلس الأعلى للآثار في العام 1996 م بمبلغ 12 مليون جنيه، في عهد وزير الثقافة الفنان فاروق حسني الذي عمل على تحويله متحفا قوميا للمدينة العريقة. الإسكندرية لؤلؤة البحر الأبيض المتوسط المحبوبة، التي يهرع إليها أحباؤها من جميع أنحاء العالم لتغمرهم بنسمات بحرها المتدفق حيوية ومحبة، هي المدينة البيضاء بلون قلوب سكانها، والزرقاء بلون عمق البحر الذي يحتضنها بدفء وحنان.

د. نبيل سليم
طبيب وناقد - مصر

يحتوي على 1800 قطعة أثرية تشمل جميع العصور بدءًا من الدولة القديمة وحتى العصر الحديث

متحف الإسكندرية القومي.. وإبداع العرض المتحفي

هي المدينة التي لفتت أنظار المؤرخين العرب والعالميين بتاريخها الموغل في القدم، وبآثارها الفريدة في شكلها ومعناها، والتي تضم كنوزا من المعالم الحضارية القديمة عبر تاريخها الذي يمتد لأكثر من خمسة آلاف سنة، ويعد متحف الإسكندرية القومي إضافة جديدة للمتاحف الموجودة بالفعل بالمدينة، مثل المتحف اليوناني الروماني، ومتحف المجوهرات الملكية، ومتحف مكتبة الإسكندرية، ومتحف الموازييك، والمتحف البحري، وهما تحت الإنشاء، لتشكل جميعها منظومة ثقافية وفنية رفيعة المستوى في رحاب عروس البحر المتوسط.

كان الفنان التشكيلي فاروق حسني واعيا بأنه قد تغير الدور الذي كانت تلعبه المتاحف قديما فأصبحت مؤسسات متحفية تختص بعرض القطع الأثرية، وتقوم بدور فاعل في تخليد الذكرى في حالات سياسية واجتماعية وثقافية وتاريخية وفنية متعددة، وكي تقوم المتاحف بهذا الدور المهم فإنها تسعى إلى جمع التماثيل والعملات والمخطوطات النادرة واللوحات الفنية القيمة، لذا القضية الجوهرية هنا هي العلاقة بين صناعة هذه القطع الأثرية في العصور القديمة وبين عملية تخليد الذكرى كشكل من أشكال الحضارة الإنسانية بوجه عام، حيث تقوم المتاحف بتوظيف مفهوم تخليد الذكرى من خلال الإنتاج الفني لتقوية الذكرى أو التذكر بتلك الأماكن المنشأة. ولقد فطن المهندسون المعماريون والمصممون والمتخصصون في فنون العرض في العديد من دول العالم إلى هذا الدور ولوظيفة المتاحف وكانوا على وعي بهذا الأمر.

لقد دافع المؤرخ الفرنسي Jules Maixhelet من القرن الـ 19 عن أهمية المتاحف كمكان للذكرى الحية، ويشدد على ضرورة ألا يكون الزائر سلبيا، ولكن عليه أن يستثير الذاكرة ويتفاعل مع الأثر، وأن يتخيل نقاط الحياة في تلك القطع الساكنة والصامتة. وقد وجدنا في الماضي أن متاحفنا لا تقوم بأي دور تعليمي أو ثقافي، بل إنها فعلا مجرد مخازن لا يخرج منها الزائر بالرسالة الثقافية التي نريد أن نوصلها إلى العالم عن إبداعات الحضارة المصرية المتنوعة. وللحقيقة بدأت وزارة الثقافة في تغيير هذه النظرة، ويبدو ذلك واضحا في متحف مكتبة الإسكندرية ومتحف الكنوز الخفية بالمتحف المصري، ولكن أهم هذه المتاحف والذي يعتبر فعلا متحفا لتخليد الذكرى هو متحف النوبة الذي حصل على جائزة «أغاخان» الدولية للعمارة. أما المتحف القومي للإسكندرية فهو الأول من نوعه بمصر، حيث إنه المتحف الوحيد الآن الذي يحكي تاريخ شعب الإسكندرية، وهناك قطع أثرية من كل العصور التي مرت بها المدينة العظيمة تحكي تاريخ هذه المدينة، ولها بريق غريب لدى العامة، مثل المومياوات والبرديات ومنتجات

الفنون الأخرى. وهذا المتحف - بلا شك - يوضح فكرة الحياة والموت لدى القدماء على مر العصور، وتظهر أن الهدف الأساسي من ضمان حياة سهلة ناجحة للفرد في الحياة الأبدية لا يمنع من إحياء ذكراه، حيث كانت الجنازة والمقابر والأعمال النافعة هي جواز المرور بسلام للخلود.

هذا المتحف هو الأول ضمن سلسلة المتاحف التي تقام بمصر لتحكي تاريخ كل مدينة في مصر، منها أسوان، وسوهاج، والعريش، ودمياط، والمنصورة، ورشيد، وكفر الشيخ، والسويس، والغردقة، وشرم الشيخ، وأخيرا المتحف القومي للحضارة بالقاهرة الذي تشرف على إنشائه منظمة اليونسكو. ولقد تم إعداد المتحف القومي بالإسكندرية على مستوى عال جدا، خاصة العرض المتحفي الرائع الذي يعتبر حرفة جديدة في عالم وفكر المتاحف والقاعات الخاصة بالنواحي التعليمية والثقافية بالمتحف.

متحف الإسكندرية تحدٍّ لكل من عمل به، خاصة إذا علمنا أن عملية إنشاء متحف جديد هي أيسر بكثير من عملية تحويل مبنى قائم بالفعل إلى متحف، فللمتحف في القرن الواحد والعشرين مكونات لا يمكن الاستغناء عنها، بعد أن تحولت المتاحف من مجرد مكان أنيق تعرض فيه التحف إلى مركز إشعاع حضاري يؤثر رويدا رويدا في المجتمع المحيط ويمتد ليؤثر في الكل.

لقد مثلت هذه المكونات التحدي الأكبر، ولأن التحدي والإصرار هما أولى خطوات الخيال والأفكار المتميزة من هنا انبثقت فكرة العرض المتحفي لهذا المتحف غير المسبوقة في العالم، التي لا تمس بأي حال من الأحوال مكونات المبنى الفريدة، ولكنها تؤكدها وتضيف إلى بهائها بهاء، كما تحولت مكونات المبنى في الوقت ذاته إلى عنصر أكيد وفعال له دور رئيس في أعمال العرض المتحفي، وخرجت كل مكونات المتحف الأخرى لتتناغم مع المبنى وجمالياته، وكذا فكرة العرض المتحفي، أما معروضات المتحف ذاته فقد أكدت نجاح النهج الدائم لمصر في إظهار ما هو خفي في مخازن المتاحف والمناطق الأثرية من كنوز، وتركيز الضوء عليها، لتبرز مرحله مهمة من التاريخ المصري عامة، وتاريخ الإسكندرية بصفة خاصة.

المتحف يحتوي على 1800 قطعة أثرية تشمل جميع العصور، بدءا من الدولة القديمة وحتى العصر الحديث، وتصور حضارة مصر وثقافتها وفنونها وصناعتها خلال هذه العصور، ووحدة التاريخ والشخصية المصرية، من خلال المعروضات التي توضح كل ما طرأ على مراحل تاريخ مصر من أحداث تاريخية قومية، تمثلت أولا في الخلفية المصرية الفرعونية، ثم العصر البطلمي والروماني والبيزنطي والقبطي والإسلامي، ثم حقبة العصر الحديث التي تبدأ بحكم أسرة محمد على باشا، مؤسس مصر الحديثة، وتنتهي بقيام ثورة يوليو في العام 1952، وقد تم إحضار هذه القطع الأثرية



أيقونة السيدة العذراء والسيد المسيح

من عدة متاحف مصرية، منها المتحف المصري، والمتحف الإسلامي، والآثار الغارقة، والآثار الإسلامية بالإسكندرية.

الدور الأرضي: الآثار الفرعونية

احتوى الدور الأرضي القسم الأول آثار الدولة المصرية القديمة التي تبدأ من الأسرة الثالثة إلى الأسرة السادسة 2687 ق. م. – 2165 ق. م. وقد تم عرض القطع الأثرية وفقا للتسلسل التاريخي، بداية بمجموعة من تماثيل الأفراد وتماثيل الخدم التي كانت عنصرا مهما في المقابر لخدمة المتوفى في العالم الآخر. فالمصري القديم، منذ فجر تاريخه، شكل مفهومه الخاص بالدين وعبادة الإله، وقد كانت سهولة بداية الخليقة ونشأة الكون من القضايا المهمة التي شُغل بها المصري القديم، ووضع لها ثلاثة مذاهب رئيسية لتفسيرها، وهي المعروفة بمذهب عين شمس (مركز عبادة إلهة الشمس رع)، ومذهب مدينة منف (مركز عبادة الإله بتاح)، أما المذهب الثالث فهو المعروف بالمذهب الأشموني، نسبة إلى مدينة الأشمونيين بمصر الوسطى. وقد اتفقت هذه المذاهب جميعا على أن الكون في بدايته كان عبارة عن محيط مائي عظيم بذخ منه إله الخلق على ما يسمى بالتل الأزلي الذي يمثل أول ظهور للأرض.

لقد كان أعظم ما ميز المصري القديم هو تنبهه الواعي إلى مفردات الطبيعة من حوله، فتأثر كثيرا ببهاء وجلال أثر الشمس في حياته اليومية، كذلك القدوم السنوي لفيضان النيل وما ينتج عنه من إنبات الزرع وتحويل الوادي على جانبيه إلى حصيرة خضراء، ونتيجة لذلك أخذ المصري القديم إلها لكل مظهر مؤثر من مظاهر الطبيعة، لأن إدراك الشعوب القديمة للعادات كان أكثر من إدراكه للمعنويات. ولقد جسد المصري القديم هذه القوة الميتافيزيقية في آلهة اتخذت هيئات حيوانية وبشرية وغيرها من طيور وزواحف، وكان الإله تعبيرا عن القوى الخارقة للمظهر الذي يمثله، كذلك أصبح لكل مدينة من مدن الأقاليم الرئيسية إله حام إلى جانب الإله الرئيسي للدولة.

كذلك كان هناكً ما يعرف بالآلهة المنزلية، وهي أشد ارتباطا بأفراد الأسرة، لما تمثله من معاني الحماية، خاصة للأطفال، وطرد الأرواح الشريرة، ومن أشهر هذه الألهة الإله «بس» (قزم برأس أسد)، والإلهة "تاورت" (أنثى فرس النهر)، أدرك المصري القديم بفطرته الحصيفة أن هذا الكون تتصارع فيه قوتان هما الخير والشر، وكان عليه دائما أن ينصر الخير ويرسي مبادئ الحق والعدل والنظام في الأرض لكي تستمر الخليقة، وجاء على رأس قوى الشر الإله الغيور «ست» الذي قتل أخاه «أوزير» طمعا في الاستيلاء على عرشه، ومثلت «ماعت» قوى الخير في هذا الكون، واعتبرها المصري القديم ابنة إله الشمس «رع». والغريب أن المصري القديم ربط بين عمله في الدنيا وحسابه في الآخرة، فكان عليه أن يؤمن بعمله الصالح في الأرض وحياته الأخرى بعد الممات، وجعل على رأس مملكة الموت الإله «أوزير» الذي يحاسب الموتى ويحدد مصائرهم في العالم الآخر، إما بالحياة الخالدة وإما بالهلاك والفناء.

يجيء بعد ذلك عرض من عصر الدولة الوسطى (01786 – 1569 ق. م.)، ثم عرض نماذج من عصر الدولة الحديثة (1569 - 1081 ق. م.) الذي يعتبر أزهى العصور الفنية فقد جمع الفن في هذه الفترة بين واقعية مدرسة طيبة ومثالية مدرسة منف، فنتج عن هذا أجمل القطع الفنية التي يضم المتحف منها بعض القطع النادرة مثل رأس الملكة حتشبسوت، ورأس الملك إخناتون الذي وحَّد العبادة ودعا إلى عبادة قرص الشمس آتون، وأيضا مجموعة تماثيل للملك تحتمس الثالث والإله آمون والملك رمسيس الثاني، كما نجد أيضا مجموعة من الحلي المكونة من مواد مختلفة من الأحجار الكريمة وأنصاف الكريمة، وقد عمل مجتمع الفنانين الذين نحتوا التماثيل ونفذوا النقوش والرسومات الجدارية في فرق عمل يقودها أساتذتهم هؤلاء الذين حملوا ألقاب المشرف أو الرئيس، من دون أن يكون هناك مرادف لكلمة «فنان» في اللغة المصرية القديمة، على الرغم من أنهم نسبوا أعمالهم إلى «بتاح» إله مدينة «منف» ورب الصناع والفنانين.



الهلال والصليب رمز التآخي المصري منذ القرن الثالث عشر الميلادي

يتميز العمل الفني في مصر القديمة طوال عصورها بأنه عمل مشترك وليس فرديا. فالتمثال المراد تشكيله يبدأ من كونه خطوطا مرسومة بواسطة رئيس النحاتين على قطعة الحجر المراد إخراج التمثال منها. ثم يقوم صغار النحاتين، باستعمال الأزاميل النحاسية والمطارق الخشبية أو الحجرية الصلدة، بنحت الحجر حول هذه الخطوط لإخراج شكل التمثال. ثم يأتي دور النحاتين الأكثر خبرة في نحت تفاصيل التمثال، مع ترك ملامح الوجه الدقيقة للنحات الرئيسي أو رئيسهم. ثم ينتهي العمل بصقل التمثال باستعمال الرمال الناعمة والأحجار تمهيدا لتلوين التمثال.

وتمدنا المقابر والتماثيل غير المنتهية بمعلومات مهمة عن التقنية المستعملة في إخراج الفن المصري القديم، سواء كان نحتا أو نقشا أو رسما. بل إنها أحيانا ما تظهر لنا الأخطاء التي ارتكبها الفنانون وتصويبات رؤسائهم لها باستعمال الحبر الأحمر. فلا عجب بعد ذلك من خروج الفن المصري القديم بمثل هذه التقنية العالية والروح الإيمانية المنشغلة بالوجود وفلسفات الخلق. ولعل ذلك من أسباب افتتان الناس من مختلف الأقطار في العالم، وعلى اختلاف ثقافاتهم، بحضارة مصر القديمة.

وهنا لا بد من الحديث عن الورشة التي عملت بها فرق الفنانين، ولا شك في أن جل أعمال الفن المصري القديم، خاصة في مجال نحت التماثيل واللوحات وغيرها، قد خرجت من الورشة الملكية الملحقة بالقصر الملكي، وكذلك تلك الورش الكبيرة الملحقة بالقصر الملكي، وكذلك تلك الورش الكبيرة الملحقة بمعابد الآلهة الرئيسية في المدن الكبرى. فالطراز الفني كان دائما ما يأتي من الورقة الملكية ليسود في مصر كلها، فيحاكيه العامة بالقدر المسموح لهم. واحتفظت هذه الورش بنماذج منحوتة ومصورة للعائلة الملكية خاصة الملك والزوجة الملكية، لتكون معينا للفنانين في صياغة ما يطلب منهم تنفيذه للملك.

لقد ظهرت العديد من المدارس الفنية المختلفة والأساليب الفنية المختلفة أيضا على مدار تاريخ مصر القديمة، حيث شهد الفن المصري القديم مراحل تطور مطرد، وكانت دائما العاصمة السياسية للدولة هي ذاتها العاصمة الفنية. واختلف فن العاصمة عن الفن المحلى في الأقاليم والمدن الأخرى. إلا أن العجب أن الفن المصري القديم احتفظ بسمات خاصة راسخة لا تتغير منذ أن بدأ في عصر ما قبل الأسرات والعصر العتيق، فاحتفظ الفن المصري بمفهومه الخاص عن الكتلة والفراغ وقواعد المنظور، وقد يعزى هذا الثبات إلى الرابطة الوثيقة بين الفن والدين في مصر القديمة.

أما عن آثار العصر المتأخر (724 - 333 ق. م.) فهي تظهر نوعين من التماثيل تميز هذا العصر عن غيره، وهي تماثيل الكتلة، ومنها نموذج رائع من البازلت لشخص يدعى «أحمس»، والنوع الآخر هو التماثيل الناووسية، ولدينا أيضا من العصر المتأخر نموذج لمقبرة تضم مومياء ومجموعة توابيت وتمائم وأواني كانوبية كانت توضع بها أحشاء المتوفى.

وقد تنوعت أشكال وأنواع التماثيل، فمنها التماثيل الحجرية التي اختلف الغرض من نحتها، ومنها التماثيل الناووسية، وهي تماثيل تمثل أفرادا راكعين أو واقفين يدفعون ناووسا مغلقا أو مفتوحا به رمز الإله أو تمثاله، وتوضع في المعبد، وقد بدأت هذه التماثيل في الظهور منذ الدولة الوسطى، وهي توفر الحماية لصاحبها من خلال ارتباطه بالآلهة والنصوص النذرية المنقوشة عليه، مترجيا من الإله الشفاعة والرحمة في العالم الآخر. وقد اختلف علماء الآثار حول بداية ظهور هذه التماثيل، فيرى البعض أنها ترجع إلى عصر الدولة الوسطى اعتمادا على أحد التماثيل الموجودة بالمتحف البريطاني، وهو للمدعو إيري نفر.

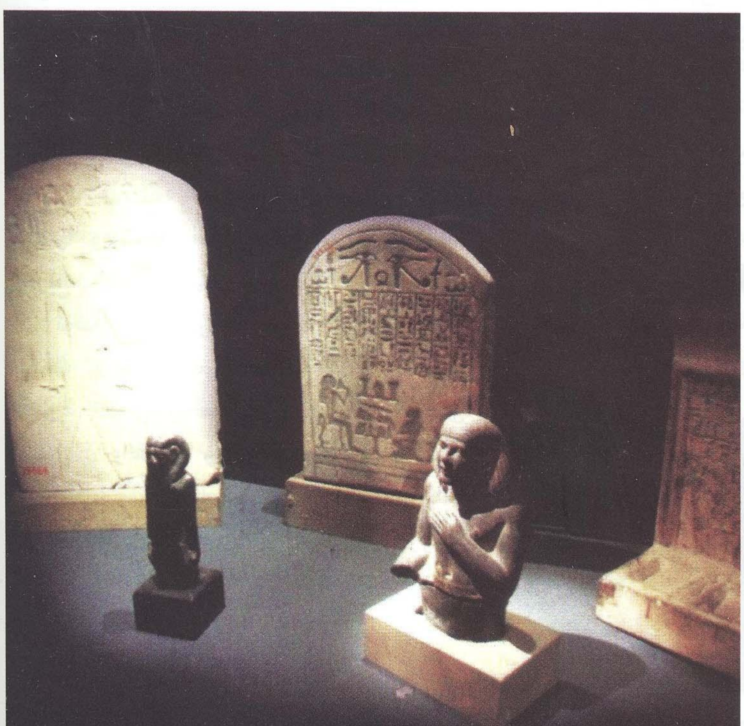
أما البداية الحقيقية لهذه التماثيل فظهرت في الدولة الحديثة، وتحديدا في الأسرة الثامنة عشرة، وكان الغرض منها هو توفير الحماية لصاحب التمثال، فكل التماثيل الناووسية المكتملة الكتابة تقول، على لسان صاحب التمثال موجها قوله للإله: «أنا أحميك وأنا من خلفك»، كأنما صاحب التمثال هو الذي يوفر الحماية للإله، وهذا يعكس الوضع الطبيعي بين العابد والمعبود.

ويلاحظ دائما كبر حجم التمثال مقارنة بحجم الناووس، ولكن هذا لا يقلل من شأن الإله، نظرا إلى أن مكانة الإله محفوظة رمزا ومعنى. وعادة نجد داخل الناووس الإله أوزير، فهو إله الموتى، وهو سيد الآخرة، ولكن هذا لا يمنع ظهور آلهة أخرى متعددة. ونلاحظ أن هناك ارتباطا بين الوظيفة وهيئة التماثيل الناووسية، حيث نجد أن معظمها لكهنة الآلهة، فكأنما أرادوا أن يكونوا بصحبة آلهتهم في العالم الآخر.

ومن أنواع التماثيل الحجرية الأخرى تماثيل الكتلة، حيث ظهرت للمرة الأولى على جدران مقابر الأسرة السادسة، تلك التماثيل الخشبية الصغيرة الممثلة جالسة تحت مظلة المراكب الجنائزية التي كان يحج بها إلى أبيدوس. أما تمثال الكتلة بمواصفاته الفنية الكاملة فظهر في الدولة الوسطى، حيث مثل صاحبه في الوضع قابعا لاصقا مستوى الرقبة بالذقن، ويداه مبسوطتان على ركبتيه المرفوعتين، ويرتدى عباءة لا يظهر منها سوى اليدين والرأس، وفي بعض الأحيان القدمين.

لم يقتصر نحت التماثيل على الحجر فقط بأنواعه المختلفة، بل تعدى ذلك إلى نحتها من الخشب، الذي استخدمه المصري القديم في صناعة تماثيله منذ عصر بداية الأسرات، ولا يعني هذا تخليه عن الأحجار، وكانت طرق نحت التماثيل الخشبية تتم كالآتي: ينحت الجسم من كتله واحدة، ثم تنحت الأذرع منفصلة، ويتم تثبيتها بعد ذلك بواسطة مفاصل أو مسامير خشبية، ويتم تطعيم العينين بالأحجار شبة الكريمة والكريستال والكوارتزيت. أما عن تصوير الملابس الخاصة بالتماثيل الخشبية فكان يتم عن طريق تغطيه هذه الأجزاء بطبقة من الجص


متحف الإسكندرية من الخارج


تماثيل من العصر الفرعوني

الملون تعبيرا عنها وكذلك الحلي. ومن أشهر النماذج المتبقية هو تمثال «شيخ البلد» «كاعبر» الذي كشف عنه «مارييت» في العام 1680م بسقارة.

ولقد أغرم المصري القديم، منذ مطلع تاريخه بالحلي وأدوات الزينة، حيث اهتم بتزيين نفسه في حياته وأيضا عند مماته، فخرجت أدوات الزينة الخاصة به على أشكال تمائم ذات خصائص سحرية لتحميه وتدفع عنه الشر والأذى، فوضعها حول رقبته أو معصمه أو ذراعيه أو رجليه وخصره، وكل جزء ضعيف من جسمه. وقد أدرك المصري مع ذلك قيمتها الزخرفية.

الدور الأول .. الآثار الغارقة

أما عن القسم اليوناني الروماني فهو يضم مجموعة آثار من عصور مختلفة كالهلينستي واليوناني والروماني، وينفرد متحف الإسكندرية القومي بعرض قاعة خاصة بالآثار الغارقة تضم مجموعة رائعة من تلك الآثار، فهو يعرض صورا حية من عمليات الانتشال ليستطيع الجمهور أن يكون تصورا لشكل وحالة الأثر قبل انتشاله، ومن أهم القطع بهذا القسم تمثال لكاهن من كهنة ايزيس يحمل إناء «كنتوبي».

لقد شهدت مصر، منذ بداية القرن العشرين، سلسلة طويلة من الكشوف الأثرية تحت الماء، ولكنها لم تكن تتخذ طابع الدراسات العلمية المنظمة، بل كانت محاولات فردية لعبت فيها المصادفة دورا كبيرا وتركز معظمها عند سواحل الإسكندرية. وقد بدأت تلك الكشوف في العام 1910، حين كلف المهندس الفرنسي جاستون جونديه بإجراء أعمال توسيع لميناء الإسكندرية الغربي، فلاحظ جونديه في أثناء العمل وجود بقايا أثرية من كتل حجرية ضخمة تقبع في قاع البحر المفتوح إلى الشمال والغرب من رأس التين، ثم لعبت المصادفة مرة أخرى دورا في أحد الاكتشافات الأثرية في خليج أبي قير بشرق الإسكندرية عندما لاحظ طيار من السلاح البريطاني أطلالا غارقة على شكل حدوة الحصان تحت الماء، في أثناء تحليقه فوق الخليج، فتحمس الأمير طوسون لهذا الكشف، واستعان بأحد غواصي المياه العميقة، وانطلق يوم 5 مايو 1932 إلى المنطقة، حيث أخرج الغواص في اليوم نفسه رأسا من الرخام للإسكندر الأكبر، وجدت على عمق 5 أمتار وعلى بعد 450 مترا من الأرض إلى الشرق من طابية الرمل (قلعة الرمل). ورأى عمر طوسون أن الموقع الذي عثر فيه على رأس الإسكندر يمثل معبدا، وبمقارنة هذا الكشف بالمصادر القديمة استطاع أن يربط بين هذا الموقع ومدينة مينوتيس، وبتحديد موقع مينوتيس أمكنه تحديد موقع هيرا كليكيون على الخريطة التي تم نشرها في العام 1934.

بعد مرور فترة طويلة خلت من الاكتشافات المهمة بدأ في الستينيات عهد جديد من البحث مع كامل



تمثال من البازلت لأحمس

أبو السعادات، ذلك الغواص الذي تصادف أن زار أهم المواقع بالإسكندرية في الميناء الشرقي وخليج أبي قير، فقد لاحظ في العام 1961 وجود أطلال حجرية ترقد عند سفح قلعة قايتباي، وهي ذاتها التي كان رآها الفرنسي جونديه. وكذلك في السلسة من الشرق. وفي يونيو من العام التالي قام، بمساعدة من البحرية المصرية، بانتشال تمثال ضخم من الجرانيت الأحمر لرجل بالحجم الطبيعي كان يرقد بجوار رأس السلسلة، ويرجع إلى العصر الهلينستي، وبعد مضي خمسة أشهر رفع الفريق نفسه التمثال المعروف بإيزيس فاريا من المياه بجوار قلعة قايتباي، وهو أيضا من الجرانيت الأحمر، ويبلغ ارتفاعه 7 أمتار، وربما كان يمثل زوجا مع التمثال الضخم الذي اكتشف في المكان نفسه بعد ثلاثة وثلاثين عاما، وتوالت عمليات البحث على مدى السنوات الماضية، فتم اكتشاف سفينة القيادة الخاصة بنابليون بونابرت، كما تم انتشال بعض من مدافع وطلقات وقنابل وطبنجات وعملات ذهبية، فضلا عن أدوات الحياة اليومية والعطور ومجموعات من حروف ماكينة الطباعة وغيرها، وفي العام 1996 تم اكتشاف جزء من الحي الملكي لمدينة الإسكندرية القديمة في الميناء الشرقي.

أما عن بقية القاعات بهذا القسم فتحتوي على مجموعة تماثيل نادرة للإله سيرابيس زوج الإلهة إيزيس وابنها حربوقراط، وهو أحد أعضاء الثالوث السكندري المقدس، وأيضا مجموعة من التماثيل والبورتريهات الرخامية من أهمها تمثال للإلهة فينوس إلهة الحب والجمال عند الإغريق، والإلهة إيزيس ورأس للإسكندر الأكبر، وهناك مجموعة تماثيل رخامية للإمبراطور هادريان والإمبراطور كاراكلا. الثالوث السكندري المقدس الذي تشكل عندما سعى سوتير إلى الاستعانة برجال الدين، في محاولة للمزج بين المعتقدات المصرية والإغريقية، وانتهيا إلى ديانة الثالوث السكندري المقدس الذي يتألف من سرابيس وزوجته إيزيس وابنهما حربوقراط.

الدور الثاني .. تلاحم العصور

الدور الثاني علوي، يضم القسم الثالث ثلاثة عصور (القبطي والإسلامي والحديث)، القسم القبطي يحتوي على مجموعة أدوات كانت تستخدم في الحياة اليومية، وهي أدوات معدنية من النحاس والفضة والبرونز، وأيضا يضم القسم مجموعة من الأيقونات، وهي لوحات خشبية يصور عليها موضوع ديني أهمها أيقونة المسيح والعشاء الأخير، كذلك هناك مجموعة من النسيج القبطي من الصوف والكتان مزخرفة بزخارف نباتية وحيوانية، كما يحتوي القسم أيضا على مجموعة من الأواني الفخارية المستخدمة في الحياة اليومية ومجموعة مشغولات خشبية مكونة من أمشاط وأفاريز، وقد ظهر الفن القبطي في نهاية القرن الثالث الميلادي، وكان مثل كل ما سبقه من فنون متأثرا بما كان قبله من أشكال وعناصر زخرفيه، وقد تطلب الأمر بعض الوقت من الفنان المسيحي للوصول إلى الفن الذي يعبر عن عقائده المسيحية، وقد احتفظ الفنان المسيحي في بداية الأمر بالعناصر الزخرفية والرمزية للعقائد الإغريقية، مثل قوقعة أفروديت وإكليل هرقل، ثم أدخل عليها بعد ذلك رموزه المسيحية والعناصر التي تخدم عقيدته الجديدة.

وهناك قاعة للعملات تضم مجموعات من عصور مختلفة، منها مجموعة عملات عثر عليها تحت الماء في خليج أبي قير، ومجموعة أخرى ترجع إلى العصر الإسلامي، والبيزنطي، ومن أهم ما يحتويه هذا القسم مجموعة من الأسلحة التي ترجع إلى العصر الإسلامي الزاخر بمدينة الإسكندرية، بالإضافة إلى مجموعة من المعادن والزخارف والخزف التي ترجع إلى عصور إسلامية مختلفة.

أما القسم الحديث فيضم مجموعة من أدوات المائدة من الزجاج والصيني ترجع إلى عصر محمد علي باشا، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة جدا من الفضة والمجوهرات التي ترجع إلى العصر الحديث منذ عهد محمد علي باشا وحتى عهد الملك فارق مع مقتنيات للأميرة فوزية والأمير محمد علي توفيق.

المراجع

1- د. إبراهيم درويش، الإسكندرية بين الماضي والحاضر، لندن، 2010م.
2- كتالوج متحف الإسكندرية القومي.
3- د. نبيل سليم، عروس البحر الأبيض أخت الشمس والقمر، مكتبة الإسكندرية، 2010م.
4- د. نبيل سليم، حضارة البحرين الأبيض والأحمر، مكتبة الجامعة، الإسكندرية، 2009م.

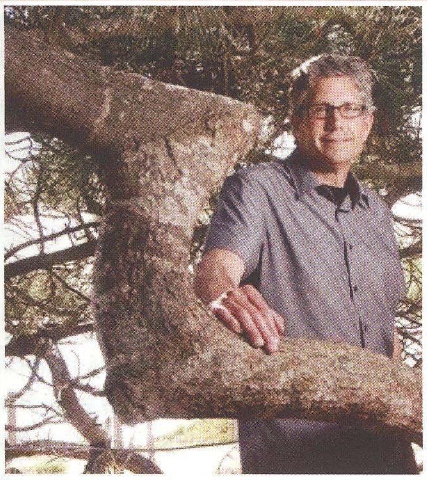
أطلال حجرية على ارتفاع 1400 متر فوق سطح البحر في دولة بيرو

روعة العمارة تعانق عبقرية الطبيعة في ماتشو بيتشو

«ماتشو بيتشو» أو «القمة العتيقة» هي أطلال حجرية لأعلى قمم جبال الأنديز بارتفاع ألفين وأربعمائة متر فوق سطح البحر في دولة بيرو بأمريكا الجنوبية.

كانت ماتشو بيتشو يوما جزءا من بلدة زاهرة تعكس ما بلغته حضارة الإنكا من تقدم ورقي قبل الغزو الإسباني لهذه البقعة في القرن السادس عشر الميلادي. على أثر ذلك اختفى شعب الإنكا من الوجود، وراحت أشجار الغابات تزحف على القلاع المهجورة فبدت البلدة كأنها اختفت من المكان وسقطت من ذاكرة الزمان، إلى أن أُعيد اكتشافها عام 1911 على يد مغامر أمريكي.

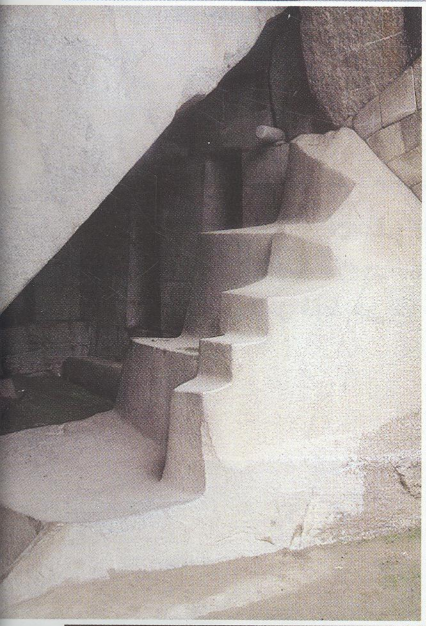
منذ ذلك الحين والمكان يُشع سحرا لا يقاوم، بما يحمله من جمال وغموض. يتوافد عليه يوميا أكثر من ألفي سائح، ويزداد عدد الزائرين بصورة ملحوظة خلال شهري ديسمبر ويونيو، أي في موعد الاعتدالين الشتوي والصيفي. وقد صدرت في الآونة الأخيرة طبعة جديدة من كتاب مصور عن هذه الأطلال بعنوان «إبداعات حجرية: شرفات ماتشو بيتشو التنويرية»، بعدسة الفنان مايك توري.

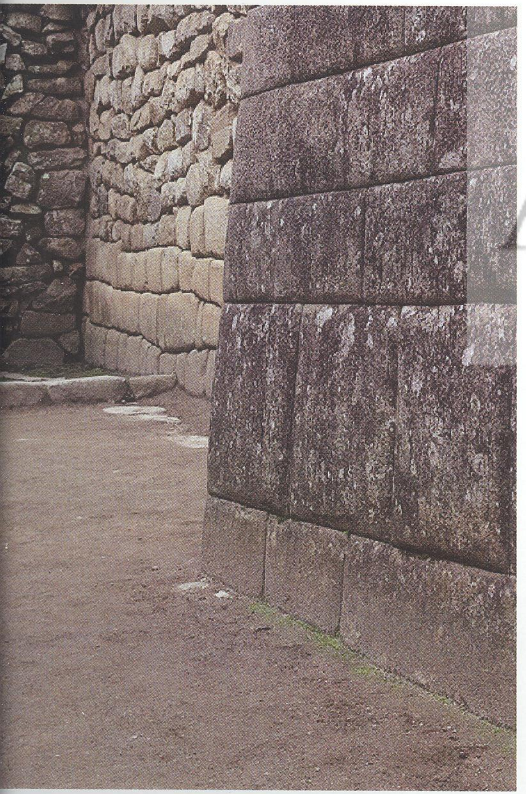


فايزة المصري
ناقدة - واشنطن





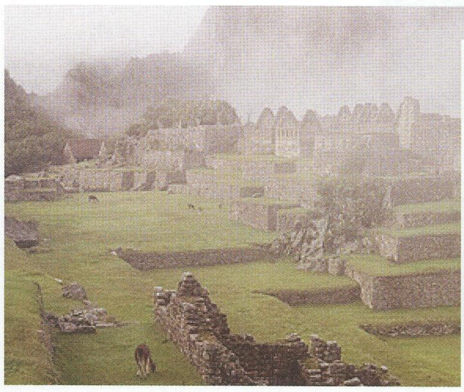


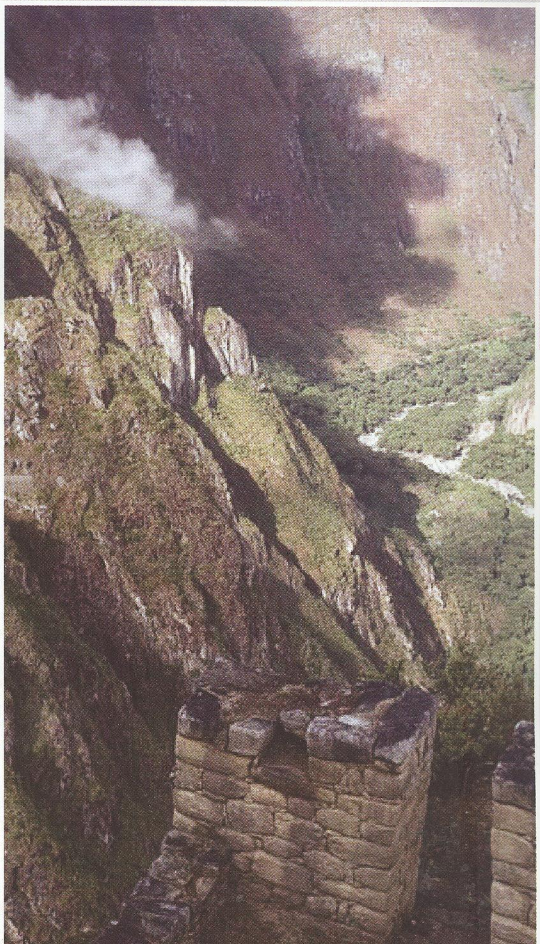


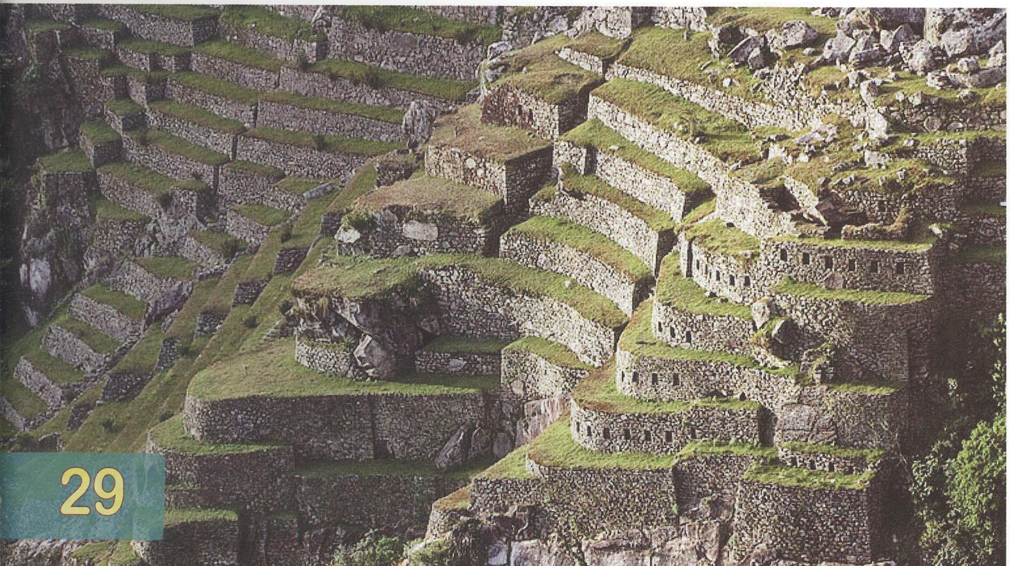
مصور معماري

الفنان مايك توري متخصص في التصوير المعماري، يعرف أن هذا التخصص قد يبدو غير مألوف فيستفيض في الشرح قائلا: «إذا كان الفنان يبحث دوما عن الجمال، فأنا قد وجدته في فن العمارة. تستهويني التصميمات المعمارية وعلاقة المباني بالبيئة المحيطة بها، وأيضا بالإنسان الذي يسكنها أو يعمل فيها. ولا شك في أن التفاعل بين الأماكن المغلقة والضوء الذي ينساب إليها من الشرفات يخلق حالة فريدة من الجمال؛ لهذا فالضوء في أعمالي يبدو عاملا مهما لإبراز هذا الحوار الصامت بين الجماد والطبيعة».

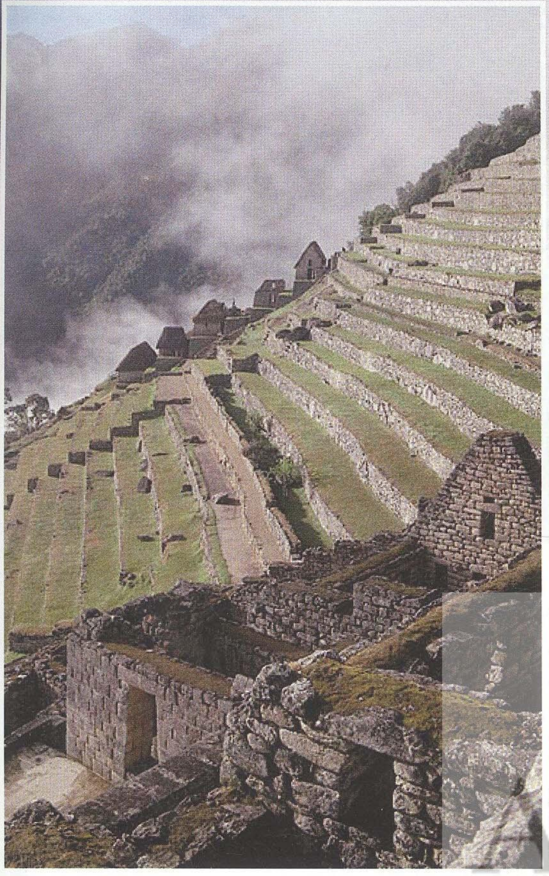
وقد نال هذا الكتاب المصور عن ماتشو بيتشو جائزة بنجامين فرانكلين لأحسن كتاب فني، كما نالت أعمال أخرى للفنان توري استحسانا كبيرا، لا سيما كتابه المصور عن سور الصين العظيم.

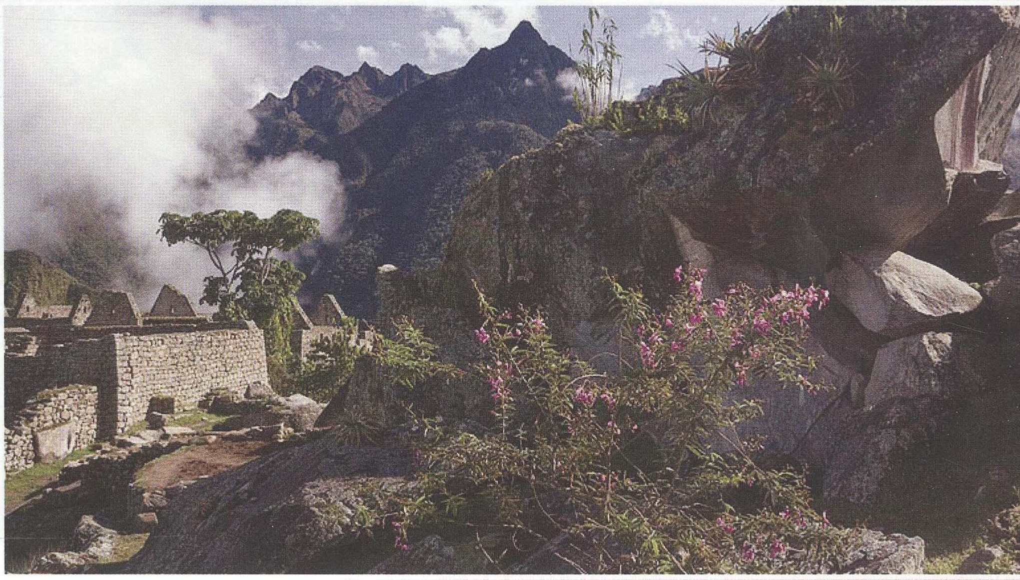






وللفنان توري قواعد يلتزم بها عند تصوير الآثار التاريخية والمزارات السياحية الشهيرة، أهمها أن يحاول تصوير المكان قبل ازدحامه بالسائحين، كأن يحاول ذلك في الساعات المبكرة من الصباح، أو قبيل مغيب الشمس. أما إذا رغب في تصويرها في أثناء توافد الزائرين، فإنه عادة لا يطلب من السائحين الموجودين في المكان أن يتواروا بعيدا ريثما يلتقط صوره، لإيمانه بأن العلاقة التفاعلية بين الناس والمكان تضفي أحيانا رونقا على الصورة. وهو إلى ذلك يسعى دوما لكي تكون لقطاته الفوتوغرافية معبرة، ليس فقط عن الناحية الجمالية والقيمة الثقافية أو البعد التاريخي، وإنما أيضا عن إحساسه الشخصي بالمكان.









الضوء يصنع اللحظة

أسفرت رحلتا الفنان توري إلى بيرو عن كتابه المصور الذي يضم مجموعة مكونة من مائة لقطة تعكس لمحات مختلفة عن المكان، كما تكاد تعكس ملمس البناء ذاته.

من بين هذه اللقطات واحدة يبدو فيها الغمام يداعب قمم الغابات، وأخرى من قرب تُظهر تراص القطع الحجرية في نسق هندسي يتحدى الزمن. ومنها صورة من داخل غرفة ذات شرفات ثلاث، وهي واحدة من أحب اللقطات للفنان توري، وعنها يقول: «في هذه الصورة تبدو إحدى تلك الشرفات والضوء قادم منها، وقمتان جبليتان تلوحان في الخلفية. وقد مثلت تلك اللقطة تحديا حقيقيا لأن ضوء النهار كان يتغير بسرعة، وكان عليّ أن أسابق اللحظة وأقبض على اللقطة قبل أن تفر من عدستي. يمكنني أن أقول إنني كنت أصور الضوء أيضا وليس المكان فقط».

ولعله لم يبالغ في قوله هذا على الإطلاق؛ لأن ضوء الشمس يقدم لنا الحياة في لحظة معينة، وهو ما تعبر عنه صورة أخرى في الكتاب عنوانها «من قلب معبد الشمس»، وفيها يبدو ضوء الشمس وقد انساب من الجهة الشرقية ليفترش المكان إيذانا ببدء فصل الصيف في شهر يونيو.

تناغم العمارة مع الطبيعة

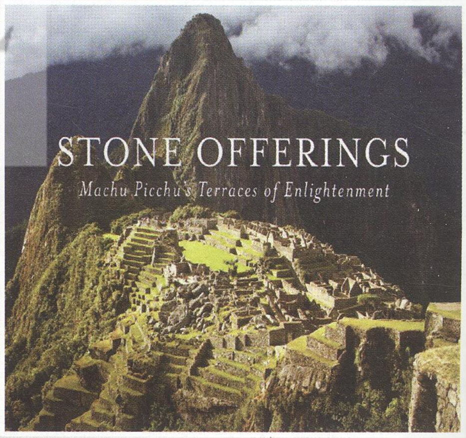
بوصفه فنانا متخصصا في التصوير المعماري، يعتقد الفنان توري أن ماتشو بيتشو يقدم للإنسان المعاصر نموذجا مثاليا لما يجب أن تكون عليه علاقة المبنى بالبيئة. ورغم أنها مجرد أطلال لكنها تكاد تنطق لتحكي لنا أسرار ما بلغته حضارة الإنكا من عبقرية وحكمة.

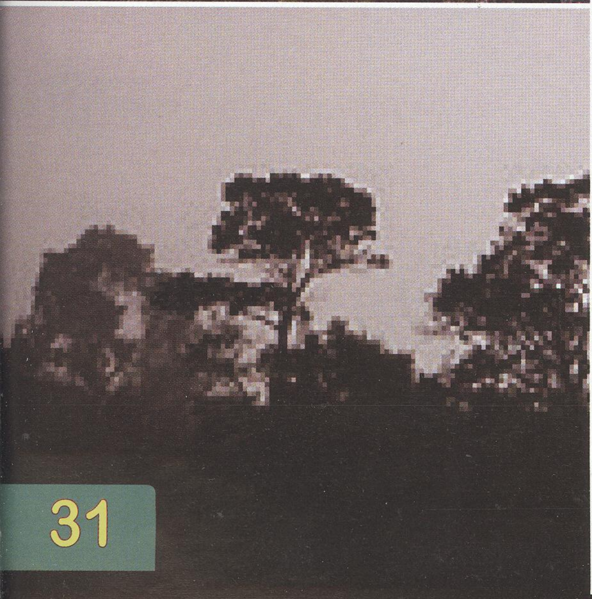
يقول: «كان الإنكا شعبا وثيق الصلة بالأرض التي يحيا فوقها والسماء التي يعيش تحتها. كانوا يدرسون الطبيعة ويتوأمون مع قواها وعناصرها المختلفة. وحينما تتجول داخل المكان تشعر بذلك الارتباط السلس بين ما هو طبيعي وما هو إنساني. أعتقد أننا في وقتنا الراهن، وحيث نبحث عن سبل للاهتمام بالبيئة في حياتنا اليومية، يمكن أن نتعلم كثيرا من تلك الحضارة المندثرة».

ماتشو بيتشو، هذا الأثر الذي أعلنته منظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم والثقافة (اليونيسكو) عام 1983 تراثا إنسانيا، يقدم لنا الحكمة الباقية، وهي أن قوة العمارة لا تكمن فقط في جمال التصميم بل في تناغمه مع الطبيعة من حوله، بحيث تبدو الطبيعة كأنها جزء من البناء، ومن دون أن يكون البناء غريبا عن الطبيعة متنافرا معها. هذا هو الجمال الساحر الذي حاول الفنان توري أن يقدمه من خلال كتابه









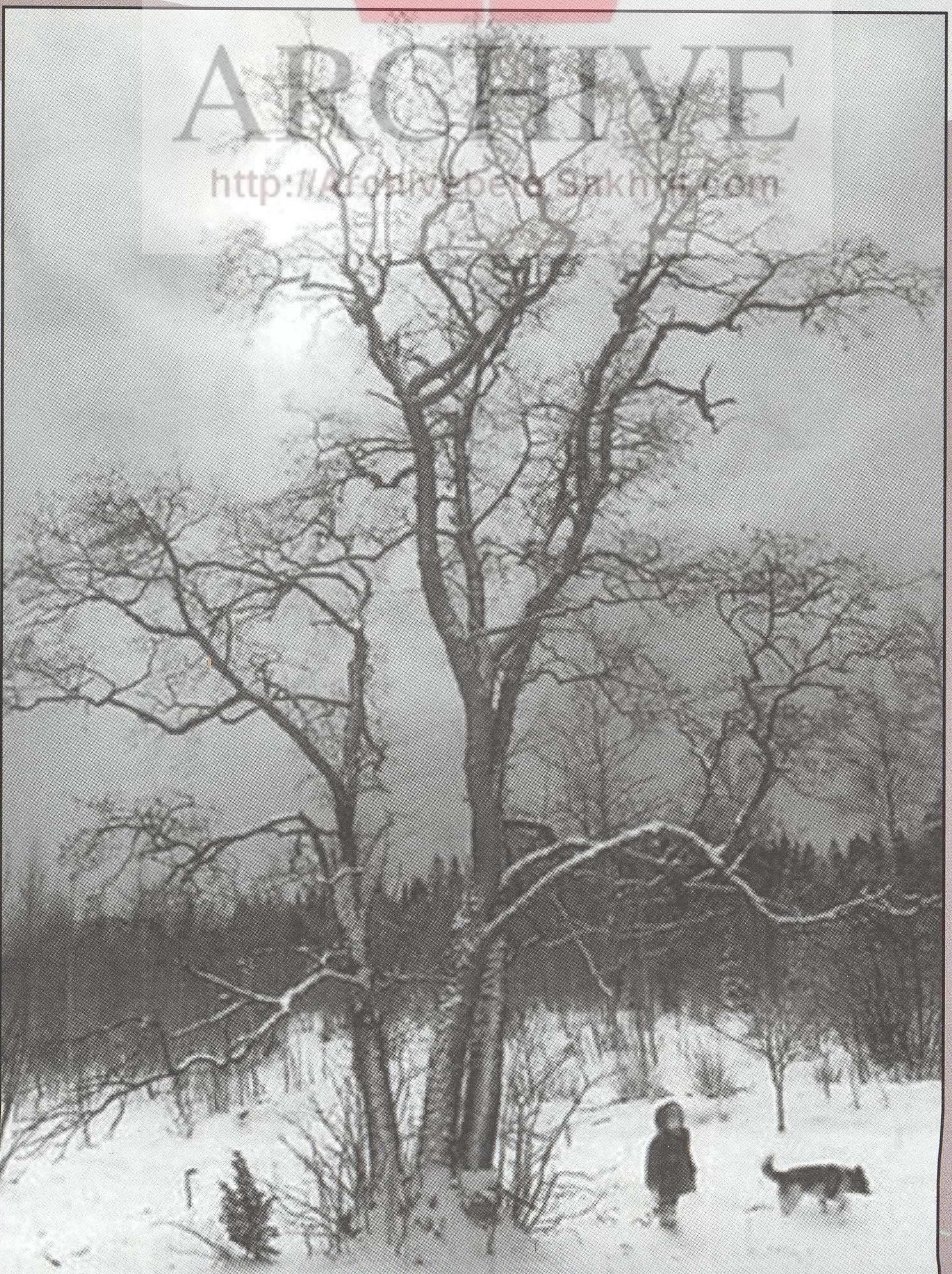


أعماق هاربة إلى الصمت

الفوتوغرافي الفنلندي بينتي سمالهاتي

أخذ الفوتوغرافي الفنلندي بينتي سمالهاتي على عاتقه، منذ بداياته، الغوص في ما وراء المرئي، وكشف العلامات الأساسية للفضاء البصري تقنيا وموضوعاتيا. كانت تجربته بحثا جماليا فريدا عما وراء طبيعة الخريف والشتاء، للتغلغل إلى خبايا الإنسان في كل مكان، لكنه أيضا كان قادرا على تصوير الشمس والضوء والفضاءات الموغلة في الاختلاف العرقي والديني. كانت ذائقته الفنية تستجيب لما قاله مواطنه بينتي هولابا: «في المرة القادمة، عندما آتي إلى العالم، لن أنسى عد الثواني جميعها»، تلك الثواني التي يلتقط فيها الفراغ والشساعة، وحيث تظهر الأشياء في بعض الأحيان كأنها عالم هارب إلى أعماق الصمت.

سعيد بوكرامي
ناقد - المغرب





يبدو أن بينتي اقتنع بهذه المهمة «أن يكشف ما وراء المرئي» جاعلا من الصمت رفيق الفضاء، والفراغ رفيق الأرانب المذعورة، والكلاب والخيول المترصدة لهنيهات الزمن. ومن مازالوا على قيد الحياة من البشر، كما الأساطير المتأرجحة بين الواقع والخيال.

يمكن القول إن بينتي سمالهاتي حاول أن يستعيد الجمال، ليعيد بناء فضاء جمالي آخر بالأبيض والأسود غالبا ما يكون على شكل بانورامي، يلتهم الفراغ ويستولي عليه، مرمما ثغراته بلمسة شعرية. وبهذا الصدد ربط بينتي علاقة وسيطة بين الإنسان والطبيعة، خاصة في الشمال الفسيح، الذي تمكن من استعادة روحه في الصور حيث العتمة والبرد، والكثافة الجامدة للثلوج، وطقوس حياة من يعيشون داخل هذه الطبيعة القاسية بصبر ومعاناة صامتة.

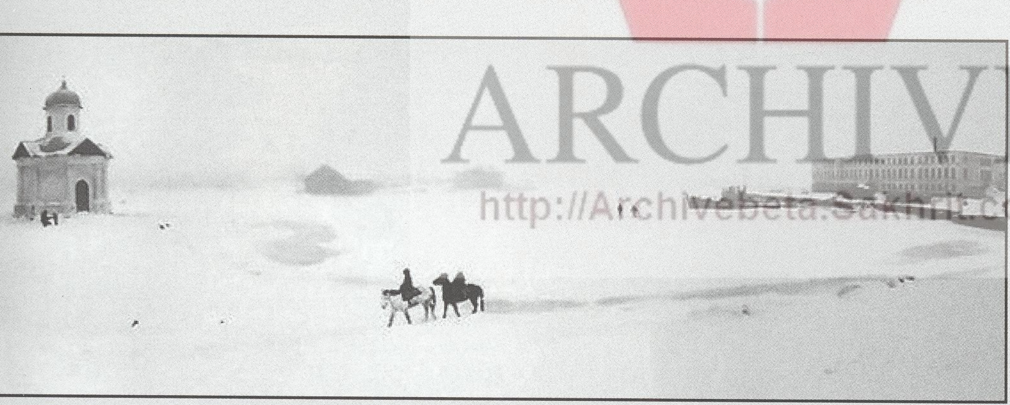
تبدو أعماله كطيات الجليد المتجمد، تختزل تاريخ الحياة والصمت، تتجلى في صوره حياة برية ملغزة ومشحونة بطاقة شعرية لا شبيه لها. وبين المشهد المنجز والخرافة الصغيرة المعمدة في الصور، يصف بينتي سمالهاتي بشكل ملموس لحظات من الزمن المفعم بحبه للطبيعة.

ورغم الصمت الشاسع والمشاهد المتمددة في الزمان والمكان الموحشين يستولي علينا إحساس أننا نعيش زمنا مستقطعا من التاريخ البشري، نسمع خلاله موسيقى قريبة من أحاسيسنا، لكنها أحادية اللون. هناك أصوات طبيعة حالمة بالثلج والغابات والكائنات... كأنها طبقات من أحلام شرسة، وأرواح وأسرار سحرية وظلام جنيني، هذه الموسيقى هي أصوات البدايات والنهايات، كأننا نسمع الماضي السحيق والمستقبل المحيق.

الصور إذن تتجلى كأنها صدى لذاكرة سحيقة مستعادة من أعماق الزمن ومن تنوعات الحياة بكل قسوتها وعذوبتها، هي بالتأكيد ذاكرة أساطير الإنسان منذ بدئه إلى منتهاه. والمحصلة تجربة فنية وجمالية لأستاذ في التصوير الفوتوغرافي دوّن اسمه وأثره بمداد من الضوء والظل الخالدين. يعتبرها النقاد تجربة جديدة في توظيف الفضاء بنوع من الكيمياء البصرية، حيث نشاهد زمنا ما بين عالمين يتمددان بهدوء نحو الفراغ.

ولد بينتي سمالهاتي في فنلندا في العام 1950 يعيش ويعمل في هلسنكي. يتحدر من أسرة من الصناع التقليديين. كما أنه حفيد المصورة السويدية هيدور لارسون التي كانت تعمل لدى صحيفة هلسنكي هايكو في 1900.

بدأ التصوير الفوتوغرافي بروح شعرية في سن الحادية عشرة، لكن الرجة النفسية والفنية التي عاشها بمشاعره الغضة حدثت عندما عندما زار

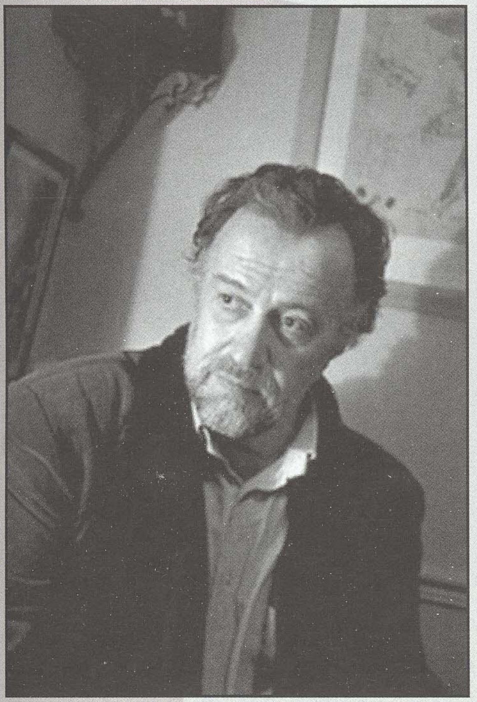


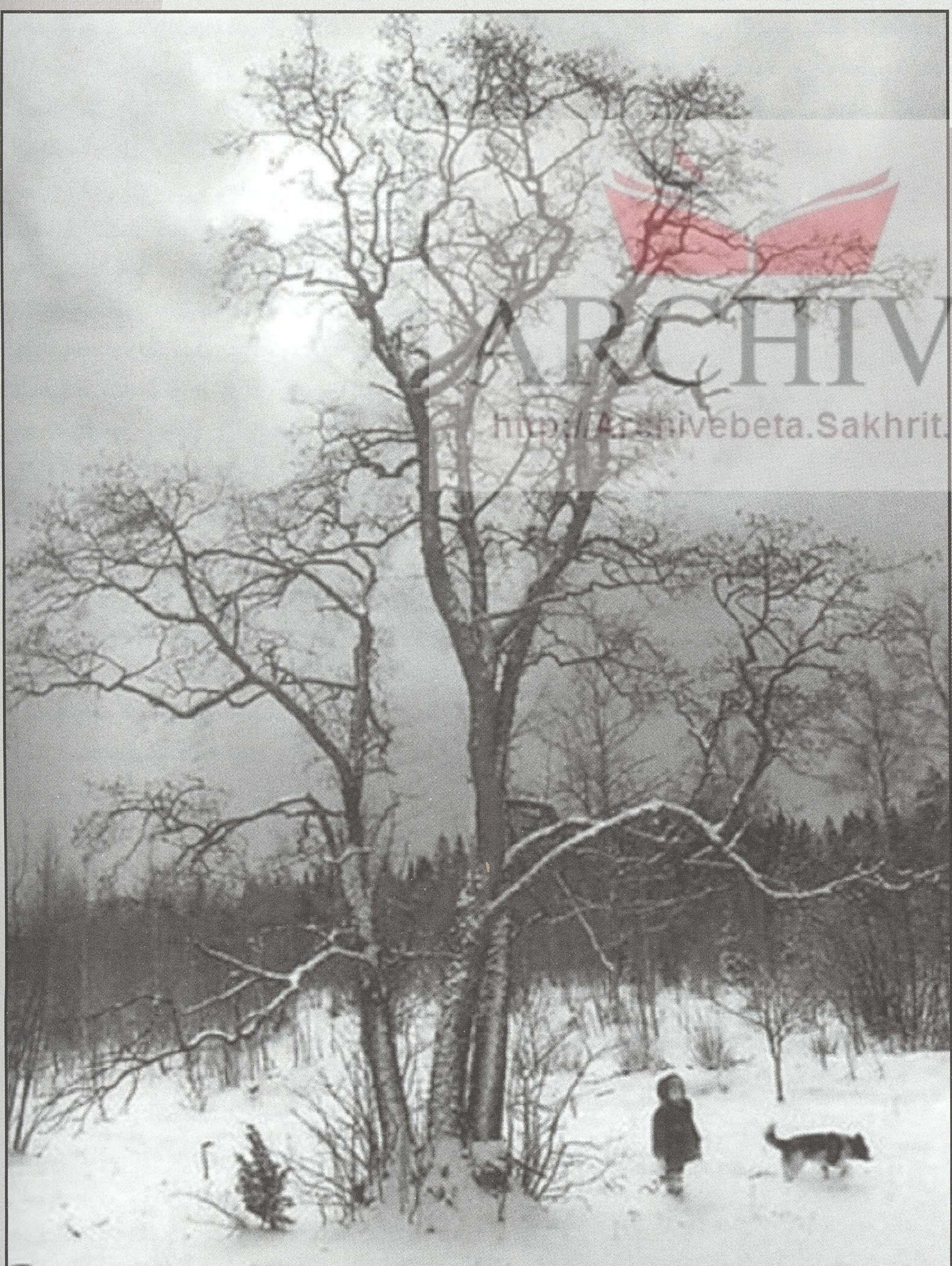


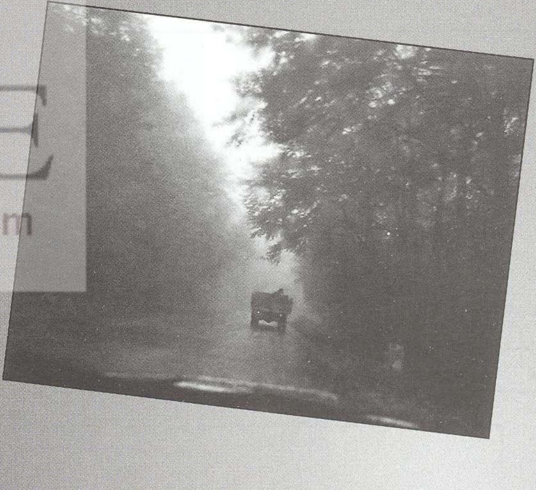
معرض إدوارد شتاين وهو بعد في سن التاسعة... صور إدوارد خلخلت كيانه الوجودي ونظرته إلى العالم، حينها أدرك أنه مندور لهذا الفن دون سواه. سيباشر بينتي منذ سن الثالثة عشرة تقنيات التصوير الفوتوغرافي، سيشيد معمله الصغير منفذا العمليات التقنية جميعها، من التقاط الصورة إلى السحب النهائي، مكتسبا بذلك تجربة مبكرة. ويمكن لأي زائر لهلسنكي أن يزور قاعة العرض «كاميرا مظلمة» التي يعرض فيها مساره الفوتوغرافي منذ بدايته. درس بينتي تاريخ الفن والعلم الموسيقي والرياضيات بجامعة هلسنكي، لكنه لم يتحصل على أي شهادة تذكر، لم يكن مهتما إلا بالمعرفة التي تغني تجربته الفنية والإنسانية، أما الشهادات والدرجات فكان ينأى عنها بحاسة الفنان المتمرد المتطلع إلى الحرية والسفر واكتشاف العالم.

في الوقت نفسه، بدأ العمل بالمجلات الثقافية الصغيرة، ولدى مختبر ماتي للتصوير.

كانت سنة 1971 بداية خروجه إلى دائرة الضوء من خلال معرضه الأول. وفي سنة 1974 يعرض أعماله في متحف هلسنكي للتصوير الفوتوغرافي، التي ستخول له اعترافا أكاديميا إذ سيتم استدعاؤه للتدريس بكلية الفنون في جامعة لاهتي للفنون والتصميم بهلسنكي. ويتأكد التقدير لأعماله الفنية في العام 1975 عندما حصل على جائزة التصوير الفوتوغرافي الفنلندية التي سيحصل عليها مرة أخرى في أعوام 1979 و1992 و2009. منذ العام 1991 تمنح الحكومة الفنلندية بينتي منحة فنية لمدة 15 عاما، إذ سمحت له بمغادرة التدريس والتفرغ كليا لعمله الفني، كما حظي بينتي باهتمام كبير من طرف عميد الفوتوغرافيين هنري كارتييه بريسون، إذ أدرجه ضمن أحسن مائة فوتوغرافي عالمي.
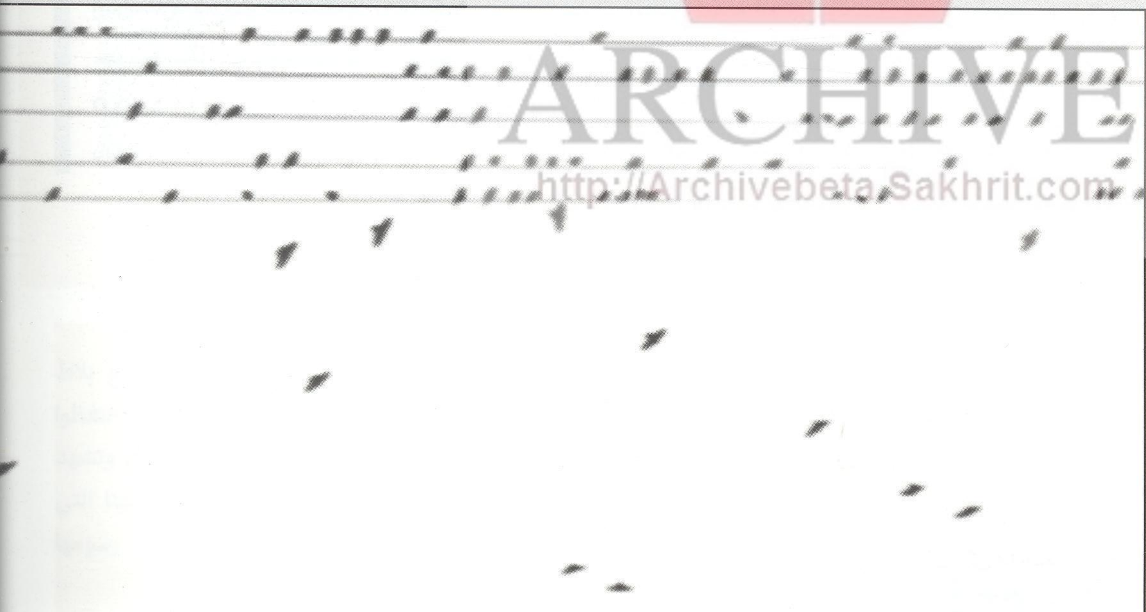












كانت رحلاته إلى آسيا وأفريقيا وأوروبا وسيبيريا معينا بصريا لتجسيد أفكاره الفنية والجمالية التي نالت الإعجاب من النقاد والمهتمين، خلال معارضه التي قدمت أعماله في جميع أنحاء العالم، في معارض فردية وجماعية.

كان بينتي مفتونا أيضا بعالم النشر وصناعة الكتاب، فصمم أكثر من أربعين كتابا... كان ثلاثة عشر منها مكرسة لأعماله الفنية.

يدعونا بينتي إلى تأمل الجمال غير المرئي والباطني للطبيعة، حيث نقاء البحيرات وسديم الليالي والنجوم، ذوبان الثلوج وفرار البجع المهاجر، أي حيث الحياة مازالت مستمرة ليثير اهتمامنا إلى روعة الحياة البرية، والفضاءات المجهولة، واللامحدودة. إلى درجة أن بإمكاننا سماع الصمت المختنق داخل كل صورة على حدة. وهناك تأكيد دائم على أهمية الفضاء كأننا أمام «أوديسا الفضاء» تؤسس عالما موازيا موعودا برحلة نحو أقاصي اللانهائي.

بينتي سمالهاتي فنان عذب، ومسالم. يلتقط العالم بسخاء وإشراق ويقظة وجمال، ليقول لنا إننا نعيش على كوكب فريد، يجب الانتباه إلى جماله الاستثنائي وهشاشته المتزايدة لنعمل على أمنه وسلامه.

بدأ في القرون الوسطى وبلغ ذروته في عصر ازدهار صناعة الكتاب في القرن الثاني عشر

الوجه الآخر لفن التصوير العربي

يُرجع باحثون، من أمثال «ريتشارد إتنجهاوزن»، نشوءَ فن التصوير عن العرب إلى ما يسمّونها القرون الوسطى، أي العصور الممتدة، وفق رأي بعضهم، من الربع الأخير للقرن الخامس الميلادي وصولا إلى القرن الخامس عشر، أو إلى منتصف القرن السابع عشر وفق رأي بعض آخر. ويَنسب، هذا النهجُ في التأريخ، إلى أوروبا كلَّ ما حدثَ ويحدث في مناطق العالم الأخرى، أو ربما كلَّ ما سيحدث في المستقبل، من دون اهتمام بما إذا كان ما يسمى القرون الوسطى، بما حملته من عتمة وتأخر علمي وفني واجتماعي، يمكن ألا تكون بصفاتها هذه هي ذاتها قرون أمم أخرى. بل ويُرجع بعضهم ظهورَ العرب كاسم فقط إلى مدونات آشورية تحدثت عمن أطلقت عليه اسم «جندب العربي»، في منتصف القرن السابع ق. م. ولهذا تبعاته بالطبع، لأن الحضارات التي قامت في عدد من بلدان الوطن العربي خلال ما يسمونه التاريخ القديم (ما قبل الميلاد وصولا إلى القرن الخامس الميلادي)، بفنونها وآدابها وعقائدها وعمائرها... إلخ، لا تحسب عادة، وفق نهج التأريخ الغربي السائد، منجزات تقع في أساس ما يعرف باسم الحضارة العربية/ الإسلامية، بما في ذلك فن التصوير. أعني بذلك منجزات الإمبراطوريات العربية الكبرى، بتعبير بيير روسي في كتابه «مدينة إيزيس: تاريخ حقيقي للعرب»(١٩٧٦)، تلك التي يطلقون عليها بابلية وآشورية وكنعانية وآرمية ومصرية قديمة.

محمد الأسعد
ناقد - الكويت



مقامات الحريري - الواسطي

هذا موضوع متفرد لم يقيض له من يتناوله حتى الآن إلا في جوانب محدودة، لغوية وتاريخية وثقافية عامة، ولسنا بصدد بحثه هنا، ولكن يكفي أن نشير إلى أنه في بحث موضوع فن التصوير عند العرب، لا يمكننا أن نتنكر - على الأقل - لما كشفت عنه آثارُ «قرية» المنسوبة إلى مجرى قناة الفاو تمييزا لها عن بقية القرى المجاورة، قرية هذه التي كانت عاصمة لدولة «كندة» بين القرن الميلادي الأول والقرن الخامس، وتبعد 280 كم إلى شمال شرقي نجران على حافة الربع الخالي، كشفت التنقيبات عن لوحات جدارية ملونة في بعض قصورها، ورسوم على صخور الجبال القريبة منها، واستخرج المنقبون من أحيائها الداثرة تماثيل معدنية وحجرية وخزفية، بالإضافة إلى المسكوكات والنقوش الكتابية، أي تم الكشف عن «قرية» ذات مستوى حضاري لافت للنظر، بعد زيارات لموقعها منذ أربعينيات القرن العشرين، من قبل رحالة غربيين درسوا بعض نقوشها وكتاباتها المنتشرة على سفح جبل طويق المطل عليها من الجهة الشرقية، وكانت نتائج التنقيبات المنظمة التي بدأت منذ العام 1972 مدهشة بما كشفت عنه من فنون تصوير وكتابة لم تكن معروفة، على الرغم من اهتمام الجغرافيين العرب بها اهتماما محدودا، أمثال البكري في معجمه، والهمداني في كتابه «صفة جزيرة العرب».

هذا الوجود الحضاري، بوجوهه الفنية خاصة، شأنه في ذلك شأن الوجود الحضاري البابلي والآشوري والكنعاني والمصري القديم، يحتاج إلى بحث يقيم الصلات الواقعية بين أجزاء هذه الينابيع التي رفدت، مع ظهور الإسلام، الحضارة العربية/ الإسلامية.

بين أيدينا الآن علامات على فن التصوير العربي في المرحلة الإسلامية، وهي علامات وافرة رغم التدمير الذي حل بآثار هذه الحضارة على يد الغزاة من مغول وفرنجة، بدءا من القرن الحادي عشر حتى الثلث الأخير من القرن الثالث عشر. واحتفظت بهذه العلامات القصور الداثرة، مثل قصر «قصير عمرة» و«قصر الحير» و«خربة المفجر» في بلاد الشام، والمخطوطات الأدبية والعلمية التي قام فنانون بتزويقها وتزويدها بالرسوم الإيضاحية في عدة مراكز مدنية، بالإضافة إلى ما احتفظت به قبة الصخرة في القدس من صور نفذها فنانون معماريون باستخدام الفسيفساء الملونة، وما احتفظ به المسجد الأموي من نقوش وصور أصاب التلف، بعضها بسبب الزلازل والحرائق، ومع ذلك يشير ما تبقى منها إلى ثروة فنية كانت مزدهرة في يوم من الأيام.

على جدران القصور المشار إليها، وزخارف المساجد، في العصر الأموي، ثم مع ازدهار صناعة الكتاب في العصر العباسي، يتوالى ظهور التصوير العربي

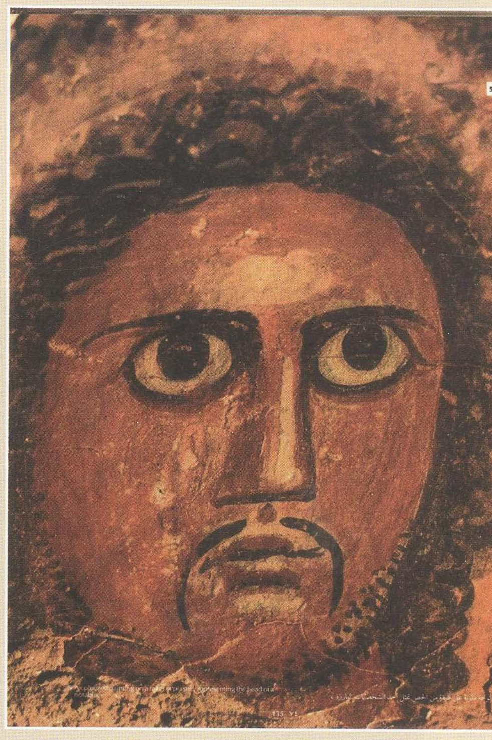


من رسوم السوق الجدارية - قرية الفاو

في مرحلته التاريخية الإسلامية، ويتواصل إلى عصور لاحقة. وتكشف النظرة الشاملة، سواء إلى الجداريات البارزة في القصور الأموية، والتي تصور أشكالا آدمية وحيوانية ومشاهد صيد وسمر، أو إلى فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي بأشكالها النباتية وزهورها، أو مشاهد البيوت والأنهار، عن أن هذه المنتجات الفنية على الجدران وعلى صفحات المخطوطات، إنما هي نتاج انصهار تراث هائل متنوع لأشكال الفنون السابقة على الإسلام، واللاحقة له. أي أن ما لدينا هنا هو تبلور عناصر ورثها الفنان العربي من حضاراته السابقة، وظهورها بأساليب جديدة تحمل مميزات خاصة بهذا العصر الذي شهد حضارة إمبراطورية مترامية الأطراف، جمعت أطراف المكان الممتد من نهر الهندوس شرقا إلى نهر التاج غربا.

وحتى بعد تساقط العواصم العربية، وتحلل السلالات الحاكمة، ظل تأثير هذه الفنون ساريا في البلدان العربية والإسلامية، بل تجاوز ذلك إلى بلاطات أوروبية كما كانت الحال مع بلاط النورمنديين الذين حكموا صقلية، واحتفظوا بالعربية، لغة وثقافة وتقاليد زمنا طويلا. وتشهد على ذلك زينة سقف كنيسة الكابلا بلاتينا التي بنيت في العام 1140م، وقد اشتقت رسومها التصويرية من فن سامراء العباسية.

في التفاصيل، يمكن القول إن العناصر الواضحة في فسيفساء المساجد، قبة الصخرة والأموي، هي عناصر مستمدة من الفنون السابقة، إيرانية وبيزنطية ورومانية، بيد أنها عناصر تم تكييفها وفق متطلبات رعاتها، أي الحكام المسلمين، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن اللوحات الجدارية، وما جرى تصويره على الخشب والجلود والورق والزجاج، ولم تكن رسوم الحيوان والإنسان ممنوعة منعا باتا، خاصة إذا رسمت على بسط وأرضيات يمكن المشي فوقها، أو على وسائط وأرائك يمكن الجلوس عليها، أو رسمت في أماكن لا تعتبر هذه الرسوم فيها ذات مكانة متميزة مثل الحمامات.



جزء من جدارية - قرية الفاو



المسجد الأموي

صحيح أن آثار المعتقدات القديمة بالعلاقة بين المخلوق وصورته المرسومة كانت لاتزال شائعة إلى حد ما، غير أن النضج العقلي ساعد على التخلص من هذه المعتقدات. ولم يعد هناك من يعتقد أن رسم صورة حيوان أو طائر أو إنسان يعني الاستيلاء عليه، كما اعتقد ذات يوم أحد سكان أمريكا اللاتينية، حين رأى رساما يرسم قطيعا من الثيران، أن هذا الرسام أخذ كل القطعان إلى أوراقه، ولم يعد هناك ثور يمكن لقبيلته أن تصطاده.

ويخطر لنا هنا أن نقدم تعليلا لوجود فكرة عبادة الأوثان، فهذه الفكرة هي نتاج المعتقد البدائي الذي يربط الشخص أو الشيء بصورته، كأنها تقوم مقامه، ويربط حتى الاسم بما يسميه، فتصبح للصورة أو التمثال أو الاسم كينونات تتماهى مع ما تصوره أو تجسده أو تحمل اسمه. وأعتقد أن نضج العقلية الحضارية العربية/ الإسلامية يقف وراء التخلص من هذا المعتقد الخرافي، فما عاد الإنسان المسلم يماهي بين الشيء وصورته، أي لم يعد يعتقد أن المصور يستولي على إنسان أو حيوان إذا صوره، أو أن المصور يمارس «الخلق» على وجه الحقيقة.

هذا الوعي بالفرق بين المخلوق والصورة، ليس سوى سبب واحد من أسباب شيوع التصوير، فيجب ألا ننسى تراث الحضارات العربية التي سبقت الإسلام، ففي ظل تلك الحضارات سادت عادات وتقاليد فكرية زمنا طويلا، جاء الإسلام فاستأصل بعضها ولم يستأصل التصوير، لأن التحريم كان في المجال الديني، ولم يعد هناك مبرر للتمسك بالتحريم في المجال الدنيوي، فليس هناك فنان يتشبه بالخالق، أو إنسان يحمل ذلك المعتقد الخرافي فيعبد صورة أو تمثالا. أضف إلى ذلك أن حماة الرسامين كانوا من الطبقة الحاكمة صاحبة السلطة، وكانت الكتب اليونانية الطبية والزراعية المترجمة تحتوي على رسوم إيضاحية مفيدة. وبكلمة مختصرة كانت أنوار العقل هي التي بدأت في الانتشار، ومعها بدأت تنتشر فعاليات حضارة في كل نواحي الحياة.

لم يبلغ فن التصوير العربي ذروته إلا في عصر ازدهار صناعة الكتاب، بين أوائل القرن الحادي عشر ومنتصف القرن الثاني عشر الميلاديين. وكانت رسوم كتاب «المقامات»، وأشهرها مقامات الحريري، نموذج هذا الفن، ومن خلال نسخها التي توزعتها مكتبات في مدن مثل باريس وبيترسبورج واسطنبول، عرف المختصون بوجود أشهر رسامي المقامات (يحيى الواسطي) الذي أنجز عمله في بغداد. ولأن أحداث هذه المقامات القصصية وقعت في أماكن متعددة ومتنوعة، فقد وفرت الرسوم مدخلا بصريا إلى الحياة في الوطن العربي، الحياة اليومية بكل ما حفلت به من مظاهر. قبل ذلك كانت الصور ذات أفق بلاطي، وأعمال الفنانين تكرس لخدمة منشآت الحكام أو المرافق العامة، مثل المساجد والخانات وبيوت الأثرياء، ولكن مع المدرسة البغدادية، حيث أنجزت أغلبية أعمال التصوير هناك، نجدنا أمام تيارات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والتعليمية... إلخ، وقد عكستها صور بأسلوب واقعي، ذات طابع جمالي يضعها في مصاف المنجزات الإنسانية الكبرى.

في هذه الصور ينقل لنا الرسام، مهتديا بقصص المقامات، حدثا يقع في مسجد، أو مكتبة أو سوق أو خان أو مقبرة، أو في مخيم صحراوي أو جزر شرقية. ونصادف بين حين وآخر، وأيضا بوحي من قصص المقامات، بلاط أحد الحكام وقصرا، وغرفة للدرس، ونشاهد سفينة على وشك الإقلاع، وفرسانا ينطلقون في الصحراء، أو يتجمعون بأبواقهم وآلات عزفهم للاحتفال بمناسبة العيد، ونشاهد قافلة تتخذ طريقها إلى الأماكن المقدسة. وكل ذلك بأسلوب واقعي مدهش لا يكاد يترك شاردة أو واردة إلا ومثلها فوق أوراق المخطوطة. وتمتلك بعض رسوم المقامات سمات دالة على أساليب رسم ذات صفات تعبيرية خاصة بشخصية الفنان صاحب الرسم.

ويعتقد بعض الباحثين أن عدم اكتشاف العدد الكافي من المباني الأثرية، أو المخطوطات المصورة، هو الذي منع - حتى الآن - تقديم صورة واضحة لمسار تطور هذا الفن تاريخيا. ومع ذلك لم يمنع هذا النقص المعنيين من الإحساس بقيمه الجمالية، ومتابعة تأثيره على مدارس الفن الحديث، غربا وشرقا، حتى الوقت الراهن.

فيلم نيوزيلندي ينتمي إلى دراما «الفامبايرز» الشعبية

ما نفعله في الظلام .. ومحاولة «أنسنة» مصاصي الدماء

ينتمي الفيلم النيوزيلندي (What We Do in the Shadows، 2015) إلى دراما الفامبايرز، وهي دراما شعبية بامتياز، لكن الفيلم منها عادةً لا يحتمل مشاهدة ثانية، بل إن تقييم الفرجة الشعبية نفسها لتلك الأفلام غالبا ما يكون متدنيا، لا يتجاوز حاجز الـ ٥ درجات في مقياس التقييم العشري في موقع IMDB الأشهر للأفلام، باستثناءات قليلة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة.

محمد الفقي
ناقد - مصر



صورة لللفامبايرز مع صديقهم البشري ستو

ربما يكون فيلم «ما نفعله في الظلام» واحدا من تلك الاستثناءات لهذه النوعية التي قلما يستمتع المرء بمشاهدة فيلم من أفلامها؛ إذ يدور حول محاولات أربع من الرفاق الذكور من مصاصي الدماء «من عصور مختلفة»، والذين يعيشون معا في بيت واحد، للتأقلم مع صعوبات الحياة اليومية في العالم المعاصر: إن عليهم دفع إيجار المنزل، والقيام بأعمال التنظيف اليومية، والتأقلم مع الحياة الليلية في المدينة الحديثة، وحل المشاكل التي تثور بينهم بسبب الحياة المشتركة التي يحيونها في منزل واحد، ومواجهة أعدائهم من «المستذئبين» في جولاتهم الليلية في شوارع المدينة، كل هذا بالإضافة طبعا إلى محاولاتهم اليومية لحل مشكلتهم الخالدة؛ دائهم الأبدي الذي لا شفاء منه: أي توفير غذائهم اليومي من الدماء، عن طريق شرب دماء البشر الذين يتصيدونهم.

يتخذ الفيلم شكلا تسجيليا؛ بقيام مجموعة من السينمائيين - الذين لا نراهم - بتوثيق الحياة اليومية لهؤلاء الفامبايرز الأربعة، في شكل يُذكِّرنا - على نحو مُتعمَّد من صناع الفيلم - بالفيلم البلجيكي الشهير (Man Bites Dog، 1992)؛ الذي كان يدور حول توثيق مجموعة من السينمائيين للحياة اليومية لأحد القتلة المهووسين، بعد سماحه لهم بذلك؛ إلى درجة قيامهم بتصويره وهو يقتل ضحاياه ويتخلص من جثثهم المتعددة.

الفامبايرز الأربعة في «ما نفعله في الظلام» هم من الرجال، ومن حقب زمانية مختلفة ومتنوعة: فييجو «تايكا وايتيتي» من القرن السابع عشر، فلاديسلاف «جيمين كليمنت» من القرون الوسطى، ديكون «جوناثان برا» أصغرهم وعمره 183 عاما فقط، وقد كان جزءًا من جيش الفامبايرز الخاص بالزعيم النازي هتلر في الحرب العالمية الثانية، ويتشاجر معه زملاؤه لأنه يتهرب من غسل الأطباق في المطبخ منذ خمس سنوات كاملة، بالإضافة إلى بيتير الذي يشبه مصاصي الدماء في الأفلام الأولى للفامبايرز القدامى، ويرجع عمره إلى ثمانية آلاف سنة خلت، وقد نجح الممثل الذي جسد هذا الدور (بن فرانشام) في التعبير، في مساحة دور صغيرة جدا، وبمساعدة مكياج عظيم، عن كل ما أراد المخرج الأمريكي الكبير جيم جارموش في التعبير عنه في فيلمه (Only Lovers Left Alive، 2013)؛ من ملل وضجر وفقدان للحماسة تغلف حياة مصاصي الدماء الخالدين.

الأنسنة والألفة في شخصيات الفامبايرز، في هذا الفيلم، تُلغي قدرا كبيرا من خاصيتها المفزعة، وتجعل العالم المعاصر كله يبدو كأنه امتداد لمنزلهم، وجزء من عالمهم، وكون القتل يجري أمامنا بهدوء ومن دون صخب - مثل المعتاد في



«الفامبايرز» لا تنعكس صورته في المرآة



فرش ورقع الصحف قبل قتل الضحية

أفلام هذا النوع - يبرز الطبيعة الرثة لا للفامبايرز أنفسهم، ولكن لعالمنا المعاصر ذاته.

إن المعضلة الكبرى لأفلام الفامبايرز تكمن دوما في أن ما قبل الفيلم يكون دائما أقوى كثيرا من الفيلم نفسه. يبدأ الفيلم بالإنسان وقد وصل إلى الخلود، وحدث الوصول في زمن سابق على زمن الفيلم، ولم يبق أمام صناع الفيلم إلا تحدي تقديم كيف تُعاش الأبدية. إنه تحدٍّ مرعب، ويشبه أن يتصدى السينمائي لصنع فيلم من بطولة الزمن؛ فالفامباير هنا أقرب ما يكون إلى الزمن في امتداده، وخلوده، ودائريته أيضا؛ لأنه يعيد أفعاله إلى ما لا نهاية. بل يبدو التحدي أصعب عندما نفكر في أن الزمن الذي يوجد في الأبدية ليس مثل الزمن الأرضي الذي نخبره، ليس مثل الزمن الدنيوي، فذلك الزمن لا يُدمِّر، إنه يُكمِّل.

إن الأسباب التي أدت إلى إخفاق معظم السينمائيين في تقديم رؤية فنية قوية عن الزمن الأرضي الدنيوي هي نفسها التي تؤدي إلى الإخفاق في تقديم معالجة قوية للفامبايرز الخالدين الأبديين. حتى نسخة فرانسيس فورد كوبولا عن الفامبايرز (Dracula، 1992)، ربما كانت أضعف ما صنع على الإطلاق، ولأنه مخرج كبير، وأدرك مدى إفلاس الدراما أمام الخلود، لجأ إلى الحيل والألعاب الشكلية، فبدا الفيلم أقرب إلى أفلام جورج لوكاس. لكن ربما تكون النسخة التي صنعها فيرنر هيرتزوج (Nosferatu the Vampyre، 1979)، وفيلم جيم جارموش (Only Lovers Left Alive)، من أفضل ما صُنع في هذه النوعية. فيلم هيرتزوج يتميز بالأسلبة، والشكلانية، واختيار وإدارة بارعة للممثلين، واهتمام دقيق بتفاصيل حقبة القرن الثامن عشر إلى درجة تقارب التوثيق، مع بساطة وبرود يغلفان الفيلم كله. وفيلم جارموش يتميز بمعالجة فائقة لأحاسيس الضجر والسأم التي أصابت فامباير «آدم» وصل إلى الخلود، من دون أن نشعر نحن المُشاهدين بالملل، وهي قدرة لا يستطيعها إلا الفنانون الكبار من طينة جارموش. والجميل في كلا الفيلمين أننا لن نجد أساليب هوليودية صبيانية من قبيل الطيران في الهواء، أو التحول إلى كائنات أخرى، أو حتى مشاهد دماء أو عنف، وهي الموتيفات التي تجذب هوليوود، فتلجأ إلى مواضيع الفامبايرز من أجل حشرها في الأفلام.

عودة إلى فيلمنا «ما نفعله في الظلام». إن الفيلم يحاول قلب المنظور الذي اتخذته بقية أفلام هذا النوع؛ إنه يحاول أنسنة الفامبايرز بدلا من اللعب على ثيمة الخلود؛ فالفيلم فيلم تهكمي عن مصاصي الدماء، يرتدي الحلة الوثائقية شكليا، ويتتبع الحياة اليومية لأربعة من الفامبايرز الذين يتشاركون سكن بيت واحد في مدينة ويلنجتون، عاصمة نيوزيلندا، لكن كبرى مشكلاتهم ليست هي الخوف من أشعة شمس الصباح التي تحرقهم وتفنيهم، بل هي التأقلم مع الحياة المعاصرة في المدينة المعاصرة.

قام الممثلان الكوميديان جيمين كليمنت، وتايكا وايتيتي، بكتابة وإخراج الفيلم -ذي الإنتاج النيوزيلندي- بالإضافة إلى المشاركة في البطولة في الدورين الأساسيين للفامبايرز: «فييجو»، و«فلاديسلاف». ولم يحاول صانعا الفيلم ابتداع قواعد جديدة للفامبايرز غير تلك المتعارف عليها في القصة الأصلية لبرام ستوكر، والمعروفة لمُشاهدي هذه الأفلام «كما حاول فيلم: Interview with the Vampire، 1994 ، أن يهدم بعض هذه القواعد، وينشئ أخرى جديدة»، فالفامبايرز في هذا الفيلم تقليديون كما نعرفهم: لا يستطيعون ارتداء الحلي الفضية، ولا تنعكس صورتهم في المرآة، ويخافون الصليب، وأشعة الشمس تقتلهم... إلخ. ورغم أن الفيلم تهكمي ساخر، فإننا لا نلمح كثيرا من الاستدعاءات الساخرة على أفلام الفامبايرز السابقة، بقدر ما نلمح تهكما على أوضاع الإنسان المعاصر.

لكن أرجو أن يلاحظ القارئ أن أقوى تهكم وسخرية في الفيلم هي على نوعية الأفلام الدرامية قليلة التكلفة، التي تتخذ شكل الواقعية التسجيلية، وتهمل الجماليات الكلاسيكية للصورة؛ ونعني بها عددا كبيرا من أفلام مجموعة «الدوجما»، خصوصا في بداياتها، وبعض الأفلام الأخرى من نوعية فيلم (Man Bites Dog)، وفيلم (The Project، 2008). إن «ما نفعله في الظلام» يحاكي بسخرية كل «الكليشيهات» المستقرة في تصوير تلك



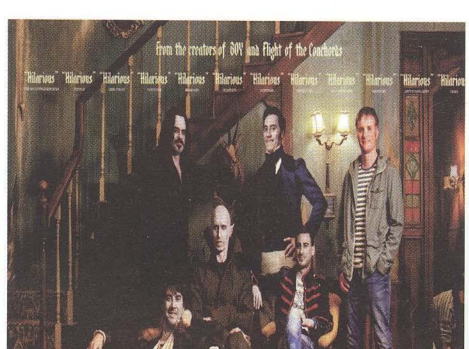


حمام بيت «الفامبايرز»

النوعية من الأفلام: التتبع التسجيلي للشخصيات من مكان إلى آخر، الحركة المهتزة للكاميرا المحمولة على الكتف، مخاطبة الشخصيات للكاميرا مباشرة، المحادثات البينية المتكلفة والمتصنعة بين الشخصيات نتيجة وعيهم بوجود الكاميرا التي تصورهم. ولهذا فإن الكوميديا في هذا الفيلم تنبع من مصدرين في آن واحد: من عبثية مواقف الحياة اليومية التي يجد الفامبايرز أنفسهم فيها، ومن التهكم على الأسلوب التسجيلي لأفلام التكلفة المنخفضة في عرضها لسلوك الشخصيات.

ثمة تجريدات وتجسيدات بارعة في الفيلم يمكن إسقاطها على وحشية عالمنا المعاصر، وجمالها في كونها أتت بسيطة، من دون افتعال، ومن داخل الكوميديا، لا قسرا من خارجها، وفي كونها تعصر العالم عصرا لتقدم لنا خلاصته في إيجاز كوميدي. من الخطوط اللطيفة والساخرة في الفيلم، على سبيل المثال، شخصية الممثلة «جاكي فان بيك» التي تساعد الفامبايرز على تنظيف منزلهم من الدماء، وكي ملابسهم، وقضاء حاجياتهم في الصباح، آملة أن يرضوا عنها ويحولوها «عن طريق امتصاص دمها» إلى مصاصة دماء مثلهم «دامباير»، وتغضب كثيرا ويصيبها الحنق عندما يتهربون من فعل ذلك. وشخصية الإنسان المثالي «ستو» الذي يصبح صديقا مقربا للفامبايرز، والذي يبدو إنسانا بلا رغبات، ولا انفعالات، ويبدو كما لو كان يُمثِّل الإنسان المعاصر المعياري؛ الخبير في منتجات التكنولوجيا، المُدجَّن، الحاضر دوما، لكن حضورا خاليا من الحماس.

من أجمل مشاهد الفيلم، وأكثرها دلالة، المشهد الكوميدي الذي نرى فيه «فييجو» في البيت مع إحدى ضحاياه التي تعتقد خطأ أنه قد دعاها لموعد غرامي، وبينما تشرع في التحدث عن تطلعاتها وأحلامها المستقبلية، تغفل عن حقيقة أن «فييجو» قد أخذ في فرش ورق جرائد تحت الأريكة التي تجلس عليها، حتى لا يتلطخ خشب أرضية غرفة الجلوس بالدماء عندما يبدأ في امتصاص دمها.



بوستر الفيلم

الفامبايرز

مصاص الدماء هو شخصية ميثولوجية أسطورية، تم ذكرها في التراث الشعبي الفلكلوري، وتتغذى على جوهر الحياة (عادة يكون على هيئة الدم) من المخلوقات الحية.

وعلى الرغم من إنه تم تسجيلها في ثقافات عدة، لم يشع مصطلح مصاص دماء إلا في أوائل القرن الثامن عشر، بعد تدفق خرافات عن مصاصي الدماء في أوروبا الغربية من المناطق التي تكررت فيها أساطير عن مصاصي الدماء، مثل البلقان، وأوروبا الشرقية. وقد تمت ولادة شخصية مصاص دماء للجماهير عام 1819 مع نشر مصاص الدماء لمؤلفها جون بوليدوري، ويمكن القول إن ذلك العمل كان الأكثر تأثيرًا في أوائل القرن التاسع عشر. ومع ذلك، فإن رواية دراكولا (1897) لمؤلفها برام ستوكر لا يزال يتذكرها الناس باعتبارها رواية مثالية عن مصاصي الدماء، وقد قدمت الأساس لأسطورة مصاص الدماء الحديثة. وقد ولد من رحم نجاح هذا الكتاب مصاص الدماء من نوع فريد، وما زال يتمتع بشعبية هائلة في القرن الحادي والعشرين مقدمة كتب وأفلام، وبرامج تلفزيونية. وأصبح مصاص دماء منذ ذلك الحين شخصية مهيمنة في أفلام الرعب.

اختارته أكاديمية السينما الأوروبية ضمن أفضل عشرة مخرجين سينمائيين في العالم

سوكروف يطلق صرخة لحماية التراث العالمي

ألكسندر سوكروف الذي اختارته أكاديمية السينما الأوروبية كواحد بين أفضل عشرة مخرجين سينمائيين في العالم، يقدم في فيلمه الجديد «فرانكفونيا» (٢٠١٥)، بذكاء نادر واهتمام فريد وأساليب وتقنيات بديعة، تجوال ذكي وجريء وواثق في «دروب» الفن، يفصل تاريخه، ويتسامى بالتفكير حول العلاقة بين الفن والثقافة والسلطة على امتداد قرون.

هادي محمد
ناقد - مصر

بعد أن قدم ألكسندر سوكروف أول أفلامه الطويلة «صوت إنسان وحيد» (1979)، وكان مازال طالبا لم يتخرج بعد في معهد موسكو للسينما، قال المخرج الروسي الأسطورة أندريه تاركوفسكي في حديث صحافي: «شاهدوا هذا الفيلم.. فرغم أن الذي يؤدي الأدوار أفراد عاديون من الشارع وليسوا حتى ممثلين هواة، يوجد في «صوت إنسان وحيد» إنجازات عجيبة.. إنه مجموعة مشاهد غريبة، وتوجد فيه أجزاء أبدي حسدي - صراحة - لأنني لم أستطع التقاط مشاهد مثلها قط. حقا إنني يمكن في مشاهد أخرى أن أبلغ ذرى أعلى، لكنني لم أقدم مثل بعض مشاهده الفريدة قط.. هناك في الفيلم مشاهد بالأبيض والأسود. إنها صامتة وتمر بسرعة خاطفة. وهناك أربع لقطات عبقرية.

أوتعلم أن هذا الفيلم وحده يكفي للحكم على صاحبه.. أتذكر المخرج فيجو؟ إنه أخرج فيلمين ونال لقبَ عبقري. وبقي خالدا على مدى الدهر. هذا مستوى رفيع! توجد لدى سوكروف أشياء غريبة، لا يمكن تفسيرها، إنها حتى قد تبدو سخيفة وغير مفهومة، وليس بينها ارتباط.. لكن يد سوكروف عبقرية».

هذا ما قاله تاركوفسكي عن سوكروف. لكن الفيلم نفسه يحتاج إلى أن نبدأ بفيلم آخر مبهر أنجزه صاحب اليد العبقرية العام 2002، أثار ضجة سينمائية خلاقة لا تبارى.

الفلك الروسي

«الفُلك الروسي» فيلم فريد من نوعه. يمتد لست وتسعين دقيقة من دون قطع (أي أنه لقطةً واحدة)، إذ يبدأ وينتهي بحركة واحدة مستمرة للكاميرا. استخدم المخرج لإنجازه ألفين من الممثلين وكاميرا رقمية خاصة موصولة بـ «هارد ديسك» صُمم خصيصا في حينه للفيلم، وحمل مصوره تيلمان باتنر الكاميرا مسافة تناهز الكيلومتر ونصف الكيلومتر، على نحو متواصل، داخل متحف «ارميتاج» في سانت بطرسبورج، واستغرقت التدريبات على تصويره ثمانية أشهر.

وما فعله مخرجنا في «الفُلك الروسي» كان سحرا استثنائيا، لأنه جاء من دون مؤثرات ولا خدع سينمائية، مما يدفع إلى تناول بعض سيرة سوكروف وتكوينه.

ولد مخرجنا في العام 1951 في سيبيريا لضابط كان يضطر إلى التنقل من وحدة عسكرية إلى أخرى.

ولهذا بدأ ألكسندر الدراسة في بولندا وأنهى المدرسة الثانوية في تركمانيا. وفي العام 1968 التحق بكلية التاريخ في جامعة مدينة جوركي، حيث تخرج في العام 1974. وبدأ العمل في تليفزيون المدينة كمحرر، وهناك ساعده اجتهاده على إتقان أسرار إخراج البرامج المختلفة. وفي العام 1975 التحق بمعهد سينما موسكو (فجيك) قسم إخراج الأفلام الوثائقية. حيث منح لاجتهاده دبلوم ايزنشتين. ومنذ أول أفلامه من إنتاج المعهد العام 1978، بات يتأمل الواقع كمحصلة للتاريخ، وفي صناعته يختار الموضوع جنس الفيلم وإيقاعه ومدة عرضه.

وقد فازت أفلامه بجوائز كثيرة، وكرمه مهرجان فينيسيا في العام 2007 بجائزة روبرت بريسون للبحث الروحي وتعزيز ثقافة الإنسان، قبل أن



مشهد من فيلم «فرانكوفونيا 3»

يكرمه في العام 2011 بأسده الذهبي (جائزة أحسن فيلم) عن فيلمه «فاوست» حول علاقة الديكتاتور بقوى الشر (رائعة جوته التي باع الباحث عن المعرفة فيها نفسه للشيطان)، وكان «فاوست» الجزء الرابع من رباعية سوكروف عن «السلطة والديكتاتورية وإفساد الإنسان»، بعد أفلامه الثلاثة الأولى عن «طغاة القرن العشرين» «مولوخ» (1999) عن هتلر، و«تورس» (2000) عن لينين وستالين، و«الشمس» عن الإمبراطور الياباني هيرو هيتو (2005).

اللقطة السينمائية والمونتاج

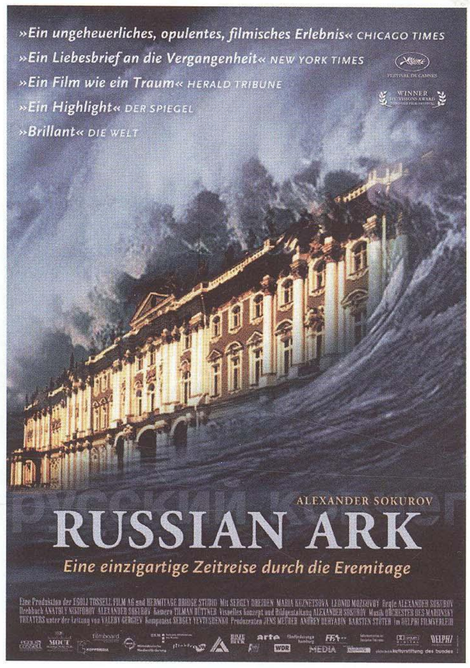
إن سيرجي ايزنشتين كان بين أول من اعتبر «المونتاج» أساس حرفة السينما. فمن خلاله، استطاع المخرج فرض إرادته على الواقع وتحويل الصور وتشكيلها بحسب نواياه السردية. وكان أندريه تاركوفسكي من أبرز الذين عملوا عكس التيار فيما يخص المونتاج. شغلته اللقطة وليس القطع، وانبهر بها كرسام كبير.. اللقطة كانت تشكل لتاركوفسكي «المُحتوى الأعلى للمطلق واللامحدود». واكتشف أن البعد الخاص للصورة السينمائية هو الوقت، من هنا كتب كتابه المميز «النحت في الوقت».

تعلّم سوكروف على يد تاركوفسكي وورث هواجس معلمه: «أردت أن أجرب ترك نفسي لجريان الوقت من دون أن أعيد صنعه وفقا لرغباتي. سئمت المونتاج». وفي وصف الفيلم قال سوكروف: «عليك فقط أن تأخذ نفسا عميقا وتدخل في مساحته، مؤمنا، من دون أن تكون عارفا، أنك ستحيا».

لا يسمح سوكروف للتحديثات التقنية بأن تسيطر على الجانب الفني. ويرفض وصف عمله بالتجريب لأنه يعتقد أن ذلك «يعني أنك لا تعرف إلى أين ستصل.. ولكنني أعرف». اختياره للقطة الواحدة في الفيلم لم يكن بهدف التجريب أو الإبهار، بل لأن الكاميرا باتت عينا تشاهد، تتجول في المتحف وتسافر في الوقت.. تتجول بين مئات الممثلين الذين يجسدون التاريخ الحي لروسيا قبل الثورة. إنهم هناك - يعتقد سوكروف - لم يأتِ بهم إلى الحاضر بل ذهب إليهم. المتحف هو الفَلك عند سوكروف والفلك هو «مكان نختبئ فيه ونحيا».

في المحصلة، خرج «الفُلك الروسي» يروي تاريخ روسيا (على مدى ثلاثة قرون) من خلال الرسوم داخل المتحف، وامتزاجها بحركة طبيعية، كأن التاريخ يتحرك. في تذكرة لنا بأن السينما «صانعة معجزات قبل أي شيء».

هكذا ترك سوكروف بصمته على متحف «أرميتاج» الشهير، وكانت إنجازا نادرا في تاريخ السينما، وباتت إرهاصة لإنتاج عدد من أفلام المتاحف التي شهدتها السينما العالمية خلال السنوات التالية، لكن هذه الأفلام كانت شيئا، وكان «الفُلك الروسي» تحفة فذة على مستوى آخر.



بوستر الفيلم الظاهرة «الفلك الروسي»

ويبدو أن القائمين على «متحف اللوفر» أرادوا لمسة مماثلة من سوكروف، الذي يعرفون رفعة قامته (كانت أكاديمية السينما الأوروبية قد كرسته كواحد بين أفضل عشرة مخرجين سينمائيين في العالم)، لهذا اشتركوا في إنتاج «فرانكوفونيا». فماذا فعل سوكروف مع «اللوفر»؟

فرانكوفونيا

كانت أوضاع المتحف أيام احتلال النازي لباريس، إبان الحرب العالمية الثانية، المحور الدرامي الذي اختار مخرجنا - وهو كاتب النص - أن يدور الفيلم حوله.. الشعور بالهلاك الوشيك يخيم على المدينة، صيف العام 1940، بعد أن استسلمت الحكومة، وتشير تسجيلات نشرات شرائط الأخبار - المضمنة في الفيلم - إلى مسيرات الجيش الألماني، وهتلر يتفقد برج إيفل والشانزليزيه، و«يتطلع» إلى متحف اللوفر، الكنز الذي تتركز عليه عيون جامعي الفنون الجميلة النازيين، ليتخيل المرء عمليات النهب الوشيكة... لولا انطلاقة سوكروفية مبتدعة، ركز فيها على العلاقة بين مدير متحف اللوفر جاك جوجار (لعب دوره الممثل الفرنسي لويس دو لاينكوسين) والضابط النازي الكونت فرانز وولف ميترنيخ (بنجامين أوتزيراث)، المسؤول عن حماية المتحف وتعامل «النازي» معه.

وكان جوجار قد هرب محتويات المتحف إلى قصور بعيدة العام 1938، ثم أعادها بعد توقيع معاهدة ميونيخ في العام نفسه. وبعد قيام الحرب في سبتمبر 1939 نقلها مرة أخرى. وفي اللقاء الأول مع الكونت ميترنيخ، في ربيع العام 1940، كان المتحف شبه خال، لكنه تقرر افتتاح اللوفر في 29 سبتمبر 1940!

بدا ميترنيخ أنه يقوم بدور ليس دوره، فقد كان أيضا راعيا كبيرا للفن، وسبق أن قام بحماية مقتنيات المتاحف الألمانية من الدمار خلال الحرب. ومن هنا بات يتفهم أن المكان الحقيقي لأعمال الفن الموجودة لدى فرنسا هي «اللوفر» وليس أي مكان آخر.

ويدفع عشق الرجلين المثقفين للفن، وحرصهما على إنقاذ التراث الإنساني، للوقوف في خندق واحد لإنقاذ هذا التراث على الرغم من موقعيهما في جبهتين مختلفتين. فجوجار، دفعه حرصه على أمانة حفظ اللوفر المعلقة في عنقه إلى البقاء موظفا في الإدارة الفرنسية تحت الاحتلال النازي، على الرغم من مغادرة واستهجان العديد من زملائه.

وثقافة ميترنيخ، الأرستقراطي العاشق للفنون، جعلته محملا بمهمة الحفاظ على هذا المنجز الفني الإنساني الكبير، متحديا قيادته ومنطق الحروب والنهب والتدمير الذي سارت عليه، وبالتالي عمل على حمايته من الترحيل إلى الرايخ الثالث.

تقابل جوجار مع ميترنيخ كعدوين، ولكنهما التقيا حول عدم المس بالإرث الثقافي الإنساني.. تعاونا معا لحماية المتحف حتى أصبحا صديقين. ولم تقبل السلطات النازية هذه الصداقة، فتم إبعاد ميترنيخ عن باريس في العام 1942، ولكنه ظل يتابع ما يحدث للمتحف من بون.

إنهما شخصيتان حقيقيتان - تضمن الفيلم صورهما - يتم تجسيدهما بأداء متقن بارع. ولا يغفل سوكروف متابعة حياة كل منهما بعد الحرب،



سوركوف حين فاز بأكبر جوائز مهرجان فينيسيا.. الأسد الذهبي

حيث تولى جوجار وزارة الثقافة في فرنسا، وتكرر تكريمه، وتوفي العام 1967. ونتيجة شهادته بحق زميله الألماني عومل ميترنيخ بعد الحرب معاملة كريمة من جانب الحلفاء، وتولّى بعض المناصب البارزة في ألمانيا، قبل أن يتوفى في العام 1978.

إنها علاقة تعلي من شأن الإنسان ومن شأن الفن الذي يجمع بين البشر، كما يعلي الفيلم من شأن السينما. إنها صورة عن علاقة استثنائية خارج سياق الصور النمطية التي تمتلأ بها الثقافة الشعبية، لهذا النمط من الشخصيات، كتقديم المدير في دور الخائن مادام قد ارتضى التعاون مع المحتل، والثاني في صيغة الغازي المستبد المتجبر.

أجواء الحرب واللوفر

لكن هل وقف أمر تقديم «اللوفر» عند هذه الانطلاقة المبتدعة في التعبير عن مفهوم الحرب بين أطراف عائلة واحدة! وكونها رمزا للهمجية مقابل الفن كرمز للحضارة؟

كان أمرا طبيعيا في السياق السابق أن يتطرق الفيلم إلى احتلال النازي لفرنسا، وتعاون المارشال بيتان مع المحتل في جمهورية فيشي، وأن نشاهد الاستعراضات النازية العسكرية في باريس قرب قوس النصر وفي الشانزليزيه، وكيف استسلمت المدينة للحياة العادية: المسارح ودور السينما والمطاعم والمقاهي فتحت أبوابها، وواصلت صناعة السينما إنتاج الأفلام. ويقارن - سوكروف هنا - مع لينينغراد وكيف كانت الجثث تنتشر في الشوارع المتجمدة، وكانت تختفي منها أجزاء بعد أن يأكلها الجوعى بفعل الحصار. ونرى هتلر وهو يتفقّد واقفا في سيارته المكشوفة شوارع باريس، يتلفت يمنة ويسرة كأنه كان يبحث عن هدف محدد. وهنا يرتفع تعليق سوكروف ساخرا «أين اللوفر» هل هو من هنا، أم من تلك الجهة؟ ويتطرق حتى إلى قيادة ديجول للمقاومة من خارج فرنسا، ثم تحريرها بعد نهاية الحرب، وديجول يقلد إيزنهاور أعلى الأوسمة.

وكان طبيعيا أيضا أن نعود بين حادثة وأخرى إلى عشرات من روائع الأعمال الفنية التي يقتنيها اللوفر ونتطرق إلى بعض القصص التي تدور حولها.

شخصية أدبية لا سينمائية!

لكن الأمر مع سوكروف لم يتوقف أيضا عند ذلك.. ولعله يمكن أن يلقي الضوء على ما فعله تصريح صحفي مدهش، سابق على إبداعه الفيلم:« أنا شخصية أدبية جدا وليس شخصية سينمائية. في الواقع لا أحب السينما كثيرا»! فكيف يا ترى عبر الرجل عن ولعه الأدبي سينمائيا؟!

يبدأ الفيلم بلقطات فوتوغرافية لكبار رموز الثقافة الروسية، وتحديدا تشيخوف وتولستوي، بعضها تظهرهما بعد الوفاة، (ماتا مع مطلع القرن العشرين) وأكثر من مرة، خلال الفيلم، يهتف سوكروف يناجيهما بالاسم على شريط الصوت استيقظ يا تولستوى، استيقظ يا تشيخوف، كأنه يستنجد مستنهضا إياهما، معبرا عن الحاجة الحضارية «لوجودهما».

ثم يمضي سوكروف بعد شاشة مظلمة، يتحكّم بالأقصوصة من داخل غرفته المغطاة بالكتب والمراجع، على إيقاع باخرة تصارع الأمواج، من دون أن نرى وجهه، بل شاشة الكمبيوتر التي يجلس أمامها، يتحدث في حوار متقطع عبر شبكة «سكايب» مع صديقه ديرك، وهو قبطان سفينة ضخمة في عرض البحر، تحمل حاويات بها تحف فنية ولوحات وتماثيل نادرة، خاصة بمتحف ما لا يسميه، وتتعرض لعاصفة شديدة.

ونعود عبر الحوار إلى هذه السفينة المنكوبة، وهي تقاوم وسط أمواج بحر عاتية وطقس سيئ، عدة مرات خلال الفيلم، الذي ينتهي من دون أن نعرف مصير السفينة. إذ انقطع الصوت، لنفهم أن خلاصة عقول وقلوب أمم كثيرة مهددة بالفناء، حيث يمكن أن تكون السفينة قد غرقت. ويأتي تعليق سوكروف الذي يعكس الحالة العبثية التي تواجهها أعمال الفن، «حتى عند نقلها»، وكيف تصبح عرضة لما تأتي به الطبيعة نفسها من احتمالات الغضب والتدمير!



بوستر فيلم «فاوست» الفائز بأكبر جوائز مهرجان فينيسيا

وقد قفزت هذه النقلة بمغزى العمل من فيلم عن «اللوفر» أيام الحرب العالمية الثانية، وجعلت الأمر استعارة لتوجه شكل محورا أساسيا في بناء الفيلم، وصرخة تحذير ضد ما يتهدد التراث الثقافي الإنساني من خطر عامة، وبالذات في مناطق مختلفة من عالمنا، تشهد اليوم حروبا شرسة وتدميرا للحضارة الإنسانية، كأننا مع فلك أو سفينة نوح (ثقافية).

نابليون ناهب التحف

وإن كان طبيعيا أن نرى في فيلم عن اللوفر العديد من الأعمال الفنية والآثار التاريخية، من أقدمها، مثل تمثال عمره تسعة آلاف سنة عثر عليه في الأردن عام 1972، إلى الآثار المصرية القديمة، ومنها مومياء كاملة، إلى موناليزا دافنشي، وغيرها من روائع اللوحات الأوروبية، فالجنون الفني السوركوفي يأخذنا إلى أفق جديد أمام إحدى اللوحات التي تصور «ماريان» رمز فرنسا الذي تكرر في لوحات كثيرة، كما في لوحة ديلاكروا «حرية الشعب».. يتجسد الرمز، كأن ماريان خرجت من اللوحة، وراحت تتحرك في ردهات اللوفر كشخصية من شخصيات الفيلم (جوانا كورتالس التيس)، حيث نراها في مناسبات مختلفة، طوال الفيلم، تردد شعار الثورة الفرنسية «الحرية. الإخاء. المساواة». كما يتجسد نابليون بونابرت أمام إحدى اللوحات التي تصوره، ويخرج ليتجول في المتحف بدوره (فينسينت نيمث)، وأمام هذه وتلك من اللوحات، لا يفتأ الطاغية يكرر «هذه هنا بفضلي أنا. لولاي...».. فالمعروف أن إنشاء الكثير من مرافق المتحف وجلب تحف الحضارات الإنسانية المختلفة يرجع إليه.. ويصل الأمر إلى أن يُعلّق، وهو يتطلع إلى التحف في فخر، بأنه خاض كل ما خاض من حروب لكي يأتي بها ولولاه...، ولا ينفك يتباهى كلما رأى صورته في لوحة «هذا أنا»، حتى تتحول في معالجة سوكروف إلى لازمة مضحكة، فهو يسخر منه، كما سخر من كل الطغاة، بالذات حين يجعل ماريان رمز الجمهورية الفرنسية المنافحة



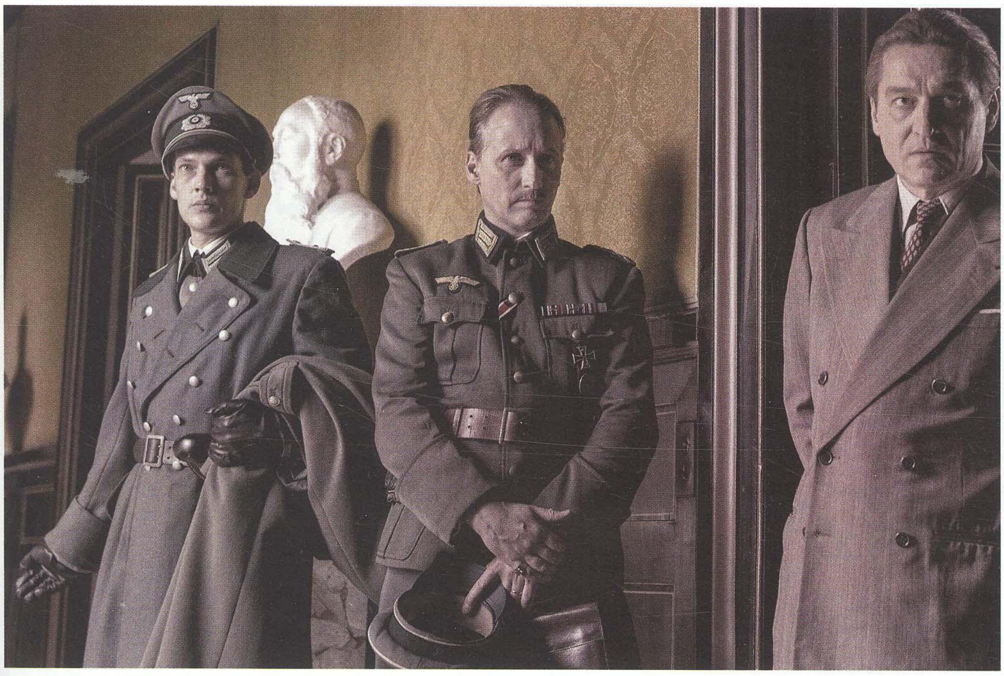
شبحا نابليون وماريان رمز الثورة الفرنسية أمام الموناليزا



نابليون بونابارت تجسد شبحه وصار إحدى شخصيات الفيلم

عن «الحرية، والمساواة، والإخاء» تجلس بجواره - نابليون - يناقشان لوحة الموناليزا! وبالطبع يصلان إلى طريق مسدود في جدالهم التذوقي.

وفي إطار مجمل ما سبق يروي الفيلم كيف تأسس اللوفر وتطور منذ عصر النهضة، حتى وصل إلى ما وصل إليه.. نشأته وتصميمه المعماري وتاريخه وكيف أصبح «عاصمة الدنيا»، كونه يضم كنوزا من مختلف أنحاء العالم، وكيف تحول أيضا إلى بؤرة للصراع بين القوى الكبرى.



مشهد من فيلم «فرانكوفونيا 2»

شريط الصوت

وعبر شريط الصوت، يأخذنا سوكروف إلى تعميمات تتصاعد بمغزى الفيلم، فيناقش دور المتاحف عامة كصرخات للذاكرة في وجه النسيان والدمار، الذي تمثله الحروب والهمجية، وكل ما يتهدد منجز الإنسان الحضاري. ويطلق على المتاحف الكبرى «معابد الفن»، ويتساءل: «ماذا تكون فرنسا من دون اللوفر، وماذا تكون روسيا من دون الأرميتاج؟»، متجاوزا الربط بين تاريخ اللوفر وتاريخ القرن العشرين من خلال وثائق الحربين، مستخدما مشاهد من الأفلام الروائية والجرائد السينمائية.

على النحو السابق استخدم سوكروف صوت السارد (وهو المخرج نفسه) بأسلوب أقرب إلى التداعي الحر أو تيار الوعي في الرواية، مما سمح له بتقديم تأملاته ورؤاه المعرفية وتعليقاته على ما يجري، بل ومحاورته مع الشخصيات بصفته واحدا منها، فضلا عن مزواجة الأحلام والرؤى الخيالية مع الحدث الواقعي.

هكذا كما جرى تجسيد اللوفر رمزا للحضارة، والحرب رمزا للهمجية، ألقى سوكروف بنفسه في عصر النهضة، بما اكتنفه من صعود وهبوط، وعظمة وانحطاط، وراح يرثي الحضارة الأوربية (وفق عنوان فيلمه الفرعي) التي شهدت حربين من العام 1914 إلى 1918 ومن العام 1938 إلى 1945، دمرتا العديد من الدول وقتل فيهما أكثر من 60 مليون إنسان. كما يحذر من كارثة تحل بالتراث الإنساني، وليس فقط مع الحروب الدائرة هذه الأيام، في سفينته التي تواجه الغرق. وهكذا ذهب الفيلم - القصيد الروائي، وإن كان موضوعه «اللوفر» (عاصمة العالم كما قيل عنه)، أبعد كثيرا، ليقدم استنتاجات سياسية وفلسفية وثقافية عن الفن والإنسان والسلطة في أوروبا والعالم.

الصنعة الفنية

إن « فرانكفونيا » كوكتيل من الأفكار والخواطر المنسوجة في قالب سينمائي يصعب تصنيفه، سواء دراميا أو وثائقيا. صرخة تحذير، وإن أتت في صيغة استعارات تأملية وليس نداء مباشرا، ضد ما يتهدد تراث الإنسانية ومنجزها الفني والجمالي. نَفَس سوكروف حاضر في إنجاز فريد، أسلوبه مكثّف، إطلالاته على التاريخ باهرة، وقراءته للواقع الأوروبي نافذة.. لقد أبدع مقطوعة شعرية عن قيمة الفن وأهميته وعلاقته بالتاريخ وتاريخ القرن العشرين، في تعبير بلغة السينما (التصوير والمونتاج و...) واهتمام بالغ بالتعليق الصوتي المرافق (لسوكروف نفسه)، الذي أعطاه مرونة كبيرة لقول ما يريد، وطرح العديد من الأسئلة الشائكة حول فرنسا وأوروبا و... ليصبح اللوفر حاضنة الثقافة والحضارة، ذاكرة الحضارة الإنسانية ومخزن منجزها الجمالي والثقافي، في مواجهة الحرب: النسيان والتدمير والبشاعة، والباخرة التي تواجه أمواجا مدمرة تضع مصيرها ومصير ما تحمله من تحف فنية في مهب العاصفة، تمثل أكثر من تأويل، إذ يمكن أن تشير جوار رمز المتحف إلى عقولنا: الحاويات المملوءة بذكريات من نوع وفي جودة ما تحويه المتاحف.

وهكذا حرص سوكروف هذه المرة على التنويع الأسلوبي والهرب إلى فضاء التأملات والتعليقات والأرشيف الوثائقي واستثمر معروضات اللوفر الغنية ليناقش أطروحته، بدءا من الثيران المجنحة وأفاريز القصور الآشورية ومنحوتاتها التي تمجد القوة (بتوقف عندها طويلا ليس بلا دلالة) إلى الأعمال المعاصرة. وهكذا طرح هذا الفيلم البديع أسئلته وقضاياه، من خلال أسلوب خاص يجمع الروائي والتشكيلي والدرامي.. الوثيقة التاريخية مع الخيال الخاص، التأمُّل مع التحليل، من خلال عمل يتجاوز كثيرا في لغته وأسلوبه ما سبق أن قدمه المخرج نفسه في فيلمه الشهير «القوس الروسي» (2002).

والمسعى السوكروفي في إثراء فن السينما يكمن في وجود مشكلة أخلاقية يحاول معالجتها وهي- وياللغرابة - دور الإفساد الذي تمارسه السينما كفن جماهيري. فالثقافة الجماهيرية لا تخاطب الفرد كما يفعل الكتاب مثلا، بل حشد الناس الجماعي في الصالة الذي يتطلب، مع فقدان الوعي، تلبية الغرائز البدائية المرتبطة بالعنف و... إن نتاجات الاستهلاك الجماعي تفعل فعل السحر في المجموع، أكثر مما تساعد في ممارسة تأثيرها في العالم الروحي للفرد. ويريد سوكروف إثبات أن السينما تستطيع مثل الكتاب أو القصيدة القصيرة الشاعرية أن ترقى بالقارئ الفرد روحيا، أكثر من استثارته وإدهاشه.

لقد ركز سوكروف من سماته الأسلوبية هنا على المزاوجة بين الروائي والوثائقي وبرع الطاقم الفني في صياغة مواده المختلفة بأسلوب مركب ووحدة عضوية، بحيث بدت الوثائق روائية بقدر ما بدا الروائي وثائقيا.

وقد صور سيناريو سوكروف بالألوان برونو ديلبونيل (الذي سبق أن عمل مع سوكروف في فيلمه السابق «فاوست») ووسط فيوضات الجمال والفن تألق المصور الفرنسي في تجسيد رؤى المخرج وتأملاته، فبدت صوره في غناها وتنوعها وألوانها وتوزيع الإنارة فيها أقرب إلى التحف الفنية نفسها التي يصورها وامتدادا لأجوائها، فنراه يستعير توزيع الألوان والضوء والكتل فيها، بينما طغى على بعضها لون كهرماني مغبر، مثل ذاك الذي نراه في صور الأماكن العتيقة، مع حرص على تصوير المشاهد الروائية بمرشحات تظهرها أقرب إلى الأفلام الوثائقية القديمة، بالأبيض والأسود، المصورة على أفلام السليولويد التقليدية المطلية بحبيبات هاليد الفضة.

ولا يفوتنا هنا أن فيلم سوكروف يجيء بمنزلة صرخة تحذير في الوقت الذي تترى فيه أخبار تدمير الآثار والتحف الفنية في العراق وسورية وتبديدها (تهريبها وبيعها وربما الإنفاق من عائدها على الحرب).

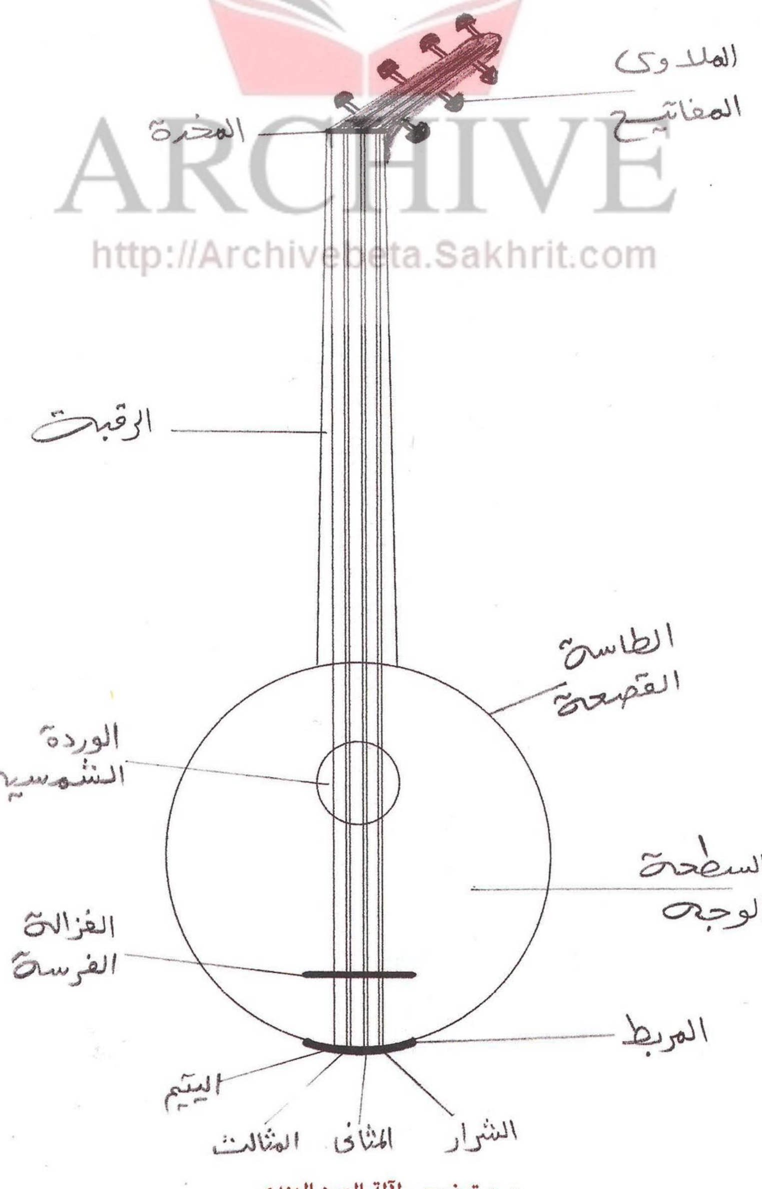
اندثر ولم تبقَ له أيّ وثيقة تثبت وجوده عدا بعض الروايات القليلة من المطربين القدماء

العود الهندي في الكويت

وكانت ليلة اجتمع فيها الأصدقاء وأتوا لي بعود هندي صغير، وطلبوا مني الغناء، فغنيت لهم أول أغنية كنت قد تعلمتها وهي صوت كويتي اسمه «لقد خبراني أن تيماء بمنزل» عبدالله فضالة (دوخي، 1971، الباب الثاني، ص 43).

في بداية القرن الماضي، لم يكن العود العربي قد انتشر أو استخدم في الكويت استخداما واسعا وإنما في حدود ضيقة جدا، وكان أغلب الموسيقيين الكويتيين يستعيضون عنه بآلة أخرى أطلقوا عليها اسم العود الهندي. وقد اندثرت هذه الآلة قديما ولم يبق لها أيّ وثيقة تثبت وجودها أو هيئتها عدا بعض الروايات القليلة من المطربين القدماء ممن مارسوا العزف عليها.

أحمد الصالحي
باحث في التراث الموسيقي - الكويت



رسم توضيحي لآلة العود الهندي



آلة الطنبورة المعروفة في الخليج العربي والتي يغطي الجلد صندوقها المصوّت وقد صنعت فيه فتحتان



كلمة كمبوس تظهر على إحدى الإسطوانة الغنائية السنغافورية

على الرغم من شح هذه المصادر والروايات، فإنها تتضمن بعض الإشارات المختصرة والعابرة حول حجم العود والمواد التي تدخل في صناعته وعدد أوتاره. من هنا فإن الهدف من هذه المقالة هو جمع شتات المعلومات المتفرقة وترتيبها ومقارنتها بعضها بعض مع في محاولة للوصول إلى تصور لهذه الآلة الموسيقية ومكوناتها مما يفتح المجال للباحثين لمواصلة البحث حول هذه الآلة الغامضة واكتشاف أصولها ووظيفتها وأثرها في الموسيقى الكويتية.

لم تحدد المصادر بدقة تاريخ دخول آلة العود الهندي إلى الكويت، لكن أحمد البشر الرومي (ت. 1982) عند حديثه عن تاريخ العود في الكويت يقول بأن عبدالله الفرج (ت. 1901) هو أول من جاء بالعود إلى الكويت وكان ذلك من الهند ونوع عوده كان هنديا (دوخي، 1971، الباب الثاني، ص 42). وأما الفرج، الذي تعلم الموسيقى صغيرا في الهند، فقد عاد إلى الكويت بعد وفاة والده عام 1854 بسنوات قليلة (علي، 1980، ص 5).

عرف هذا العود باسم العود الهندي نسبة إلى البلد التي يصنع فيها، كذلك يذكر المطرب البحريني محمد زويد (ت. 1982) أن له اسما آخر وهو عود بمباوي، نسبة إلى مدينة بومباي (مومباي حاليا) وعود بو رقمة، ويقصد به العود الجلدي، لأن الجلد داخل في صناعة هذا النوع من الأعواد. والجدير بالذكر أن كتاب ألف ليلة وليلة في تضاعيفه يشير إلى العود الهندي، وأن عمالا هنودا كانوا يصنعونه في بغداد، بالإضافة إلى أنه كان يجلب من الهند. ومن الصعب الإقرار بأن العود الهندي الذي أشير إليه في كتاب ألف ليلة وليلة هو نفسه العود الذي وصل إلى الكويت مع الفرج في أواسط القرن التاسع عشر ميلادي، خاصة مع غياب أي إشارة تفاضل بين العود الهندي والعود العربي في قصص ألف ليلة وليلة (فارمر، 2005، ص. 104).

يبدو مما ذكره الموسيقيون القدماء والرواة في وصف العود الهندي بأنه كان يختلف كثيرا عن العود العربي، من حيث الشكل، والمواد الداخلة في صناعته، وغيرها من العناصر. ويكاد يكون هناك إجماع من الرواة حول هيئة العود الهندي بأنه كان صغير الحجم قياسا إلى العود العربي، كما أشار إلى ذلك عبدالله فضاله (ت. 1967)، وأن صندوق العود أو الصندوق المصوّت للعود (الطاسه) مدور وذو رقبة طويلة. وهذا يختلف عن العود العربي الذي يعرف بأن صندوقه بيضاوي الشكل ورقبته قصيرة. ويصنع العود الهندي من قطعة واحدة وكبيرة من خشب الساج (البكر، الستينات)، يتم حفر جزء منها بشكل دائري، وتفريغها من الخشب لصناعة صندوق العود، وتنجر باقي أجزاء القطعة لصناعة الرقبة وصندوق المفاتيح. وفي النهاية تكون جميع أجزاء العود مصنوعة كقطعة واحدة ويصبح شكله شبيها بالملاس (ملعقة كبيرة يغرف بها الطعام)، كما وصفه محمود الكويتي (ت. 1982) (الغريب، 2003، ص. 102). بعد الانتهاء من صناعة هيكل العود، يغطى صندوق العود بقطعة من الجلد السميك (الرَّقْمَة) وتُصنَع فتحة صغيرة تقوم مقام الوردة أو الشمسية. وأما صندوق مفاتيح العود (البنجق) فيتم تركيب سبعة مفاتيح (الملاوي) فيها، وتُربط الأوتار بين المفاتيح والمربط الذي يقع في نهاية صندوق العود، ويتم وضع الغزالة، وهي قطعة صغيرة من الخشب، بين فتحة وجه العود والمربط من أجل رفع الأوتار عن سطح العود. وهذا مختلف تماما عن العود العربي الشائع الذي يصنع بالكامل من أنواع مختلفة من الخشب، ويتم لصق وتركيب القطع بعضهم ببعض.

يحتوي العود الهندي على أربعة أوتار، ثلاثة منها مزدوجة والرابع مفرد. ولكل وتر منها اسم يميزه، فالوتر الأول اسمه الشرار، والثاني المثاني، والثالث المثالث، وأما الرابع والأخير فهو اليتيم بسبب أنه وتر مفرد، ونادرا ما كان يعزف عليه. وقد أورد الباحث يوسف دوخي (ت. 1990) اسما مختلفا للوتر الرابع وهو البام، على عكس ما أشار إليه محمود الكويتي ومحمد زويد، اللذان عاينا العود وعزفا عليه، بأن اسم الوتر اليتيم (دوخي، 1984، ص. 190: الغريب، 2003، ص. 102: زويد، 1976؟). كذلك أشار فهد العسكر (ت. 1951) في إحدى قصائده إلى وتر اليتيم قائلا:

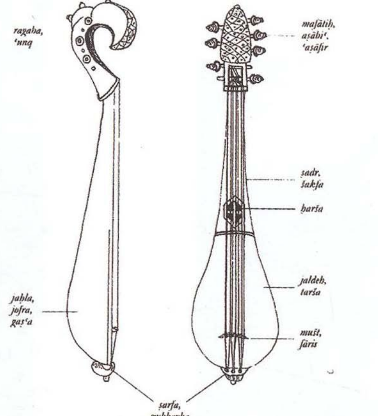
يميس على نغم اليتيم تدللا وقامته غصن به الريح يلعب

وقد يكون مصطلح بام مستوحى من اسم الوتر الرابع للعود في زمن الدولة العباسية والذي كان اسمه البم. كذلك ذكر دوخي مصطلح راخي للإشارة للوتر الخامس، ويبدو بأن هذا المصطلح ظهر مع انتشار العود العربي الخماسي الأوتار (دوخي، 1984، ص. 190، ص. 192).

من أشهر من عزف على العود الهندي، عبدالله الفرج ويوسف البكر (ت. 1955) الذي أطلق على عوده اسم بطلوس (البكر، الستينات) ومحمود الكويتي الذي عزف عليه مدة طويلة قبل أن يشتري عودا عربيا من صانع عراقي كان له دكان في ميناء البصرة واسمه إبراهيم كجك أو كوجك بسعر 30 روبية (الغريب، 2003، ص. 103). كذلك عزف

عليه من البحرين محمد زويد ومحمد بن فارس (ت. 1947) الذي تلقى عوده الهندي وسماه باشة مصر هدية من عمه جابر آل خليفة (أولسن، 2005، ص. 96: العماري، 1991، ص. 107: زويد، 1976؟). وأما خالد البكر (ت. 1925) فقد قام بصناعة عود هندي ولكن بحجم العود العربي، لذلك كان صندوق عوده أكبر وأعمق، وأطلق عليه اسم أنيس الجليس (البكر، الستينيات) وكما يتضح من أسماء المطربين، فإن العود الهندي كان مكرسا على الأغلب لعزف موسيقى الصوت، لأن جميع من وردت أسمائهم هم من مطربي الصوت في الكويت والبحرين.

كان يشوب العود الهندي الكثير من العيوب التي تجعل منه آلة موسيقية غير عملية، فصوت العود كان ضعيفا بسبب أن صندوق العود كان صغيرا، وهذا غير متوافق مع طابع غناء الصوت الذي يتطلب قوة في صوت العود تتناسب مع قوة صوت المرواس وهو الآلة الإيقاعية المستخدمة في غناء الصوت. وهذا يفسر سبب إقدام خالد البكر على صناعة عود شبيه بالهندي لكن بحجم أكبر، وذلك ليزيد من قوة صوته. ويبدو لي بأن نغمة العود الهندي كانت غير مستحسنة، وأن أوتاره لم تكن مستقرة بسبب أن وجهه العود (السطحة) مصنوع من الجلد مما يعني أنه يتأثر بالجو تمددا وارتخاء، خاصة إذا أصبح الجو رطبا. لذلك استبدل عبدالله الفرج به عودا آخر، حيث ذكر محمود الكويتي بأنه شاهد هذا العود عند أخيه المطرب صالح بن عبدالرزاق (ت. 1975)، وذكر أنه من النوع القديم ويختلف عن العود الهندي (دوخي،

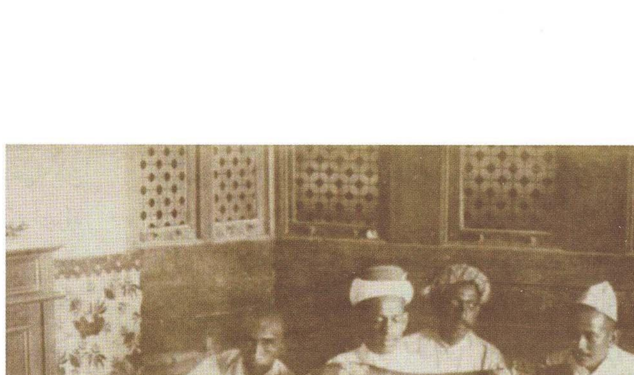


رسم توضيحي لآلة القنبوس

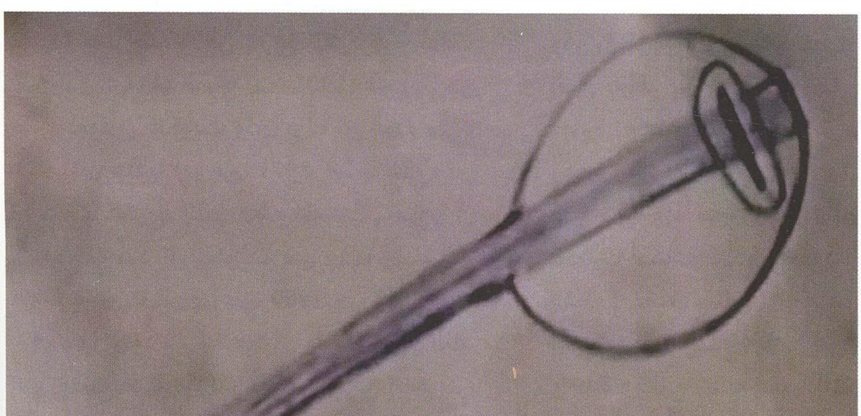
1971، الباب الثاني، ص. 44). ولم يذكر محمود ماذا يقصد بوصفه «النوع القديم»، لكن إبراهيم، الأخ الأصغر لخالد ويوسف البكر، ذكر أنه شاهد عود الفرج عند أخيه خالد وكان من نوع العربي (البكر، الستينيات). على أي حال، استمر العود الهندي منتشرا بين الموسيقيين الكويتيين، على الرغم من رداءته، بسبب ثمنه الزهيد وسهولة الحصول عليه، فالحياة التجارية في الكويت كانت قائمة بشكل كبير على التواصل مع موانئ الهند لذلك كان من اليسير على أي بحار كويتي أن يقتني عودا هنديا عند زيارته للهند. ولكن بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، بدأ العود العربي بالانتشار شيئا فشيئا في المجتمع الموسيقي الكويتي، وكان يطلق عليه آنذاك اسم العود الشامي نسبة إلى دمشق، وقد يكون بسبب أن أوائل الأعواد التي وصلت إلى الكويت كانت مصنوعة في الشام (علي، 1980، ص. 5). في مرحلة العشرينيات، كان استخدام العود الهندي قد تراجع كثيرا ولم يستمر بالعزف عليه إلا بعض الهواة أو كبار السن حتى اختفى في الثلاثينيات من القرن الماضي، وذلك بعد ستة عقود من الانتشار في الكويت، وكان آخر من عزف عليه يوسف البكر وعلي التميمي والد الشيخ أحمد عطية الأثري (دوخي، 1984، ص. 195).

وكما أسلفت القول فلم ينج أي عود هندي ليصل إلينا اليوم فقد هجره الكويتيون تماما في الثلاثينيات، وليس بين أيدينا أي صورة لهذه الآلة. والوثيقة الوحيدة التي يعتد بها والمتوافرة هي رسم توضيحي بسيط رُسم بيد المطرب البحريني محمد زويد أو تحت إشرافه وتوجيهه، وعُرض خلال لقاء له مع تلفزيون الكويت عام 1976 تقريبا، وفي اللقاء أكد زويد على أن الرسمة التوضيحية تمثل آلة العود الهندي. ويلاحظ أن الرسمة تطابق ما أشار إليه محمود الكويتي وغيره بأن العود كان دائري الشكل وذا رقبة طويلة. ذهب عدد من الباحثين، ومنهم نزار محمد عبده غانم من اليمن (غانم، 2001، المجلة، ص. 162) ومسلم الكثيري من سلطنة عمان (الكثيري، 2009، ص. 151 - 163) وجان لامبير من فرنسا (Lambert، 2014)، إلى افتراض أن العود الهندي هو نفسه العود الذي كان سائدا في شبه الجزيرة العربية قبل مائة عام. وهذه الآلة معروفة في اليمن إلى اليوم بأسماء مختلفة أشهرها القنبوس، بالإضافة إلى الطرب أو الطربي والعود الصنعاني.

وأما السبب الذي يدفع الباحثين لافتراض أن العود الهندي والقنبوس المعروف في الجزيرة العربية هما آلة واحدة، وجود العديد من العناصر المشتركة بين الآلتين، فكلاهما يُصنع من قطعة خشبية واحدة، ويحتوي على وجه من الجلد، وأما عدد الأوتار فهي أربعة في كلا العودين(1). وأضيف أيضا أن



المطرب سيد محمد حاملا بيده القنبوس في مبنى القنصلية الهولندية في جدة



رسم توضيحي للعود الهندي أو البمباوي والذي قُدم في لقاء أجراه تلفزيون الكويت مع المطرب البحريني محمد زويد عام 1976

الكويتيين وإلى يومنا هذا يستخدمون مصطلح إمْكَبّس للدلالة على مطرب الصوت، وهي كلمة محرفة عن إمْقَنْبِسْ، أي العازف على القنبوس. وللوهلة الأولى يبدو أن هذا كاف لأن نشير إلى أن العود الهندي هو القنبوس نفسه، لكن هناك عددا من الأدلة المهمة التي تنقض هذا الافتراض وتبدده، وأولها أن العود الهندي ذو صندوق دائري في حين أن القنبوس أقرب إلى الشكل البيضاوي. ثانيا، أن فتحة العود أو الوردة تكون في وسط الجلد في العود الهندي أما القنبوس فهو بالقرب من الرقبة في الجزء الخشبي وليس الجلدي. وقد أشار لامبير إلى عدم إمكانية صنع فتحة في الجلد، لأن الجلد لا يمكن أن يتحمل ذلك (Lambert، 2014) لكن توجد دلائل تثبت أن هناك عددا من الآلات التي تحتوي على سطحة من الجلد وبها فتحات، ومنها على سبيل المثال آلة الطنبورة الأفريقية المستخدمة في الخليج.

أضيف أيضا أن جميع المصادر المتوافرة بلا استثناء أجمعت على أن العود الهندي كان يجلب من الهند فقط، وأن الكويتيين وعلى الرغم من علاقتهم الموسيقية المتينة مع الفنانين اليمنيين وتواصلهم الدائم مع موانئ اليمن عبر سفن التجارة قديما (2) لم يذكروا أنهم كانوا يجلبون العود الهندي من اليمن أو أنهم شاهدوا هناك ما يشبهه. لذلك يبدو أن أكبر معضلة هنا هي إثبات أن القنبوس كان يصنّع في الهند وبكثرة حتى يتم تصديره إلى الكويت تحت اسم العود الهندي، ولا يوجد ما يثبت هذه الفرضية حتى الآن. وأما وجود مصطلح إمْكَبّس عند مطربي الكويت وإلى اليوم، فهذا يبدو أنه يعود إلى تقاليد قديمة عندما كان القنبوس منتشرا في مناطق مختلفة من الجزيرة العربية. فبالإضافة إلى اليمن، كان القنبوس سائدا أيضا في منطقة الحجاز وذلك في العقد الأول من القرن الماضي. وتحتوي تسجيلات القنصلية الهولندية التي تمت ما بين عامي 1906 و1909 في مكة المكرمة، على أكثر من مائة أغنية، سواء من النوع الحجازي أو اليماني أو المصري، وجميعها مسجلة على القنبوس فقط، ولم يثبت أن العود قد تم استخدامه في هذه التسجيلات المكية.

وأما في سلطنة عمان، فيذكر راشد سالم الصوري (ت. 1979) أنه في بدايته مع الموسيقى قد تعلم العزف على عود يماني ذو سطحة جلدية (الصوري، السبعينيات)، أي القنبوس والذي يبدو أنه كان يسمى باليماني في عمان. ويظهر مصطلح القنبوس بعيدا في ماليزيا وإندونيسيا وغيرهم من دول الملايو فهم يطلقون اسم كمبوس (Gambus) على العديد من الآلات الوترية سواء كانت العود العربي أو غيره، وفي إندونيسيا هناك فن قائم يدعى أغاني الكمبوس أي أغاني العود. لذلك استخدم الكويتيون على ما يبدو مصطلح إمْكَبّس بسبب انتشاره في الجزيرة العربية، كما هو الحال لدى الإندونيسيين الذين يطلقون اسم كمبوس على أي آلة وترية لديهم سواء كان العود أو غيره، وذلك بسبب التقاليد المتوارثة لديهم. وقد يكون القنبوس قد استخدم في فترة ما في الكويت لكن لا يوجد ما يثبت ذلك إلى الآن، كذلك وعلى الرغم من أن الكويتيين كانوا يطلقون اسم إمْكَبّس على مطرب الصوت، كما ذكرت سابقا، فإنهم لم يطلقوا اسم كَبّوس أو قَنْبوس على العود الهندي أو غيره. ويبدو بأن الغموض يكتنف العود الهندي وشكله، ولكن توجد إشارة يتيمة قد تساعد على البحث عن أصل هذه الآلة الهندية. فقد ذكر داود الكويتي (ت. 1976) بأن خاله رحمين حبوشه كان تاجرا مقيما في الهند، ولما علم بتعلق داود بالموسيقى أرسل إليه آلة ماندولين من الهند، وذلك عام 1918 تقريبا (تويني، 1977). ويبدو واضحا أن داود هنا يشير إلى ما أطلق عليه زملاؤه من فناني الكويت اسم العود الهندي، لأن الماندولين عادة يكون بشكل شبه دائري وذو رقبة طويلة. ويبدو أن الآلة هنا، التي أسماها داود ماندولين، هي آلة هندية من فصيلة الماندولين أو شبيهة له، لذلك أعتقد أن البحث في اقتفاء أثر هذه الآلة يبدأ من هنا، من دون إهمال العلاقة المحتملة مع القنبوس، وإن كانت متعارضة مع ما ذكره فنانو الكويت والبحرين. لذا فإننا نعول على البحوث المستقبلية التي ربما تصل إلى الكشف عن هذه الآلة الموسيقية في الهند، مع مراعاة وجود العديد من المعوقات مثل اختفائها التام من الكويت، وافتراض أن العود الهندي لم يحمل اسم عود في الهند، بل اسما هنديا آخر، وأن أماكن تصنيعه وبيعه قريبة من الموانئ التي كان يزورها الكويتيون لغرض التجارة والعمل. لذلك يجب البحث بدقة عن هذه الآلة عبر دراسة الأشكال والمكونات الخاصة بهذا العود بالإضافة إلى أماكن توافرها أو صناعتها حسب المدينة، ويجب أن يشمل البحث الآلات القديمة التي كانت سائدة قبل مائة عام هناك، لأنه من المحتمل أن تكون الآلة قد اختفت حاليا في موطنها أيضا.

(1) للاطلاع أكثر على آلة القنبوس وخصائصها، يرجى مراجعة كتاب طب النفوس: فن الغناء الصنعاني، تأليف جان لامبير.

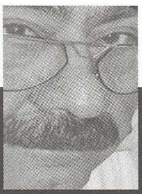
(2) للاطلاع أكثر على العلاقة الموسيقية القديمة بين الكويت واليمن، يرجى مراجعة مقالة «قصة غناء الصوت في اليمن» بحث نزار محمد عبده غانم، ص. 164-156. كذلك مقالة «كتالوك الأغاني الكويتية والمصرية: دراسة حول وثيقة تاريخية وموسيقية تعود لعام 1930» بحث أحمد الصالحي، ص. 30 - 41.

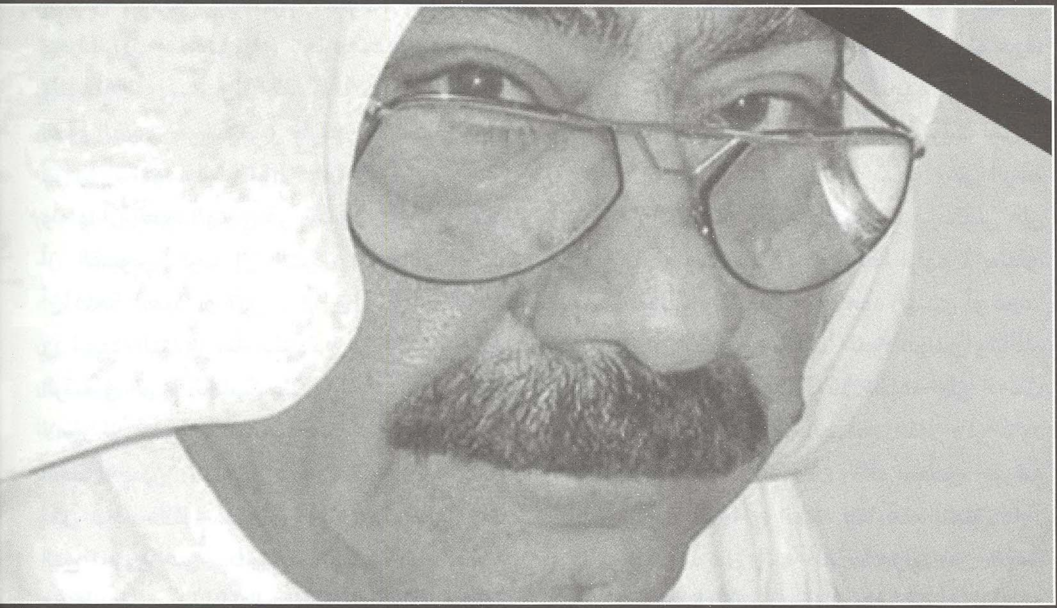


الفنان اليمني قاسم الأخفش وهو يعزف على آلة القنبوس

المراجع:

- البكر، إبراهيم (الستينيات) صفحات من تاريخ الكويت. لقاء تلفزيوني. الكويت.
- الصالحي، أحمد (2015) كتالوج الأغاني الكويتية والمصرية: دراسة حول وثيقة تاريخية وموسيقية تعود إلى عام 1930. رسالة الكويت. الكويت. 30 - 41.
- الصوري، سالم راشد (السبعينيات) سهرة مفتوحة. لقاء إذاعي. قطر.
- العماري، مبارك عمرو (1991) محمد بن فارس: أشهر من غنى الصوت في الخليج، الجزء الأول. الطبعة الأولى. البحرين.
- الغريب، صالح (2003) محمود الكويتي: عاشق العود والنغم. الكويت.
- الكويتي، عبداللطيف (1934؟) على نغمات العود والعود يضرب. أسطوانة 78 لفة. العراق.
- الكثيري، مسلم بن أحمد (2009) آلة العود في الجزيرة العربية. مجلة نزوى. العدد السابع والخمسون.
- أولسن، باول روفسنغ (2005) الموسيقى في البحرين. الطبعة الأولى. بيروت: مطبعة الرشاد.
- تويني، نعيم (1977) في ذكرى الفنان الراحل داود الكويتي. جريدة الأنباء.
- خليفة، خالد عبدالله (2011) الطنبورة. الثقافة الشعبية. البحرين. index/ar/org.folkculturebh.www//:http. .<354=id&showarticle=page&19=issue?php
- دوخي، يوسف فرحان (1984) الأغاني الكويتية. قطر: مطبعة الهلال.
- دوخي، يوسف فرحان (1971) فصول من بحث عن عبدالله الفرج. غير منشور.
- زويد، محمد جاسم (1976؟) لقاء مع الفنان محمد زويد. لقاء تلفزيوني. الكويت.
- صباغ، محمود (2012) أصوات وأضواء مكة: قصة أولى التسجيلات الصوتية والمجموعات الفوتوغرافية من الحجاز. الإنترنت. <2012/04/18/net.mahsabbagh/ .<hejaz-the-of-songs
- علي، أحمد (1980) الموسيقى والغناء في الكويت. الكويت: دار الربيعان.
- غانم، نزار محمد عبده (2001) قصة غناء الصوت في اليمن. البحرين الثقافية. 156 - 162.
- فارمر، هنري جورج (2005) دراسات في الموسيقى الشرقية 1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- لامبير، جان (2002) طب النفوس: غناء صنعا اليمن. الطبعة الأولى. صنعاء: الهيئة العامة للكتاب.
- ناجي، محمد مرشد (1983) الغناء اليمني القديم ومشاهيره. الطبعة الأولى. الكويت: مطابع الطليعة.
- Lambert, Jean (2014) The Poetic and Musical Sources of The Sawt Between Yemen And Gulf. 1st Symposium in Doha, Qatar Music Academy. Qatar





فارس الكوميديا السياسية .. البيضاء

عبد الأمير التركي .. وداعاً

إبداعاتك ستظل محفورة في العقل والوجدان

فقدت الأوساط الفنية في الكويت أحد أعمدة الإبداع الفني الكويتي والخليجي، هو الكاتب، والمخرج، والمنتج القدير عبد الأمير التركي، عن عمر يناهز السبعين، بعد أن وافته المنية، جراء حادث مروري، في أكتوبر الماضي. والراحل فنان عبقري شامل، ويعد أحد أبرز المبدعين في الدراما والمسرح، وله كثير من الأعمال التي حلقت في سماء الفن، وأثرت تأثيرا كبيرا في مجتمعه المحلي، والمجتمعات الخليجية بصفة عامة، ومجتمعه الكويتي بشكل أخص، إذ تميزت بالكوميديا السياسية الراقية، التي تعتمد على الابتسامة، حتى تصل إلى أعلى مستوى من الضحك، لكنها في الوقت نفسه، تحتوي العديد من الإسقاطات التي ترصد المشكلات المجتمعية، بشكل جاد وواقعي يبلغ درجة «المرارة»، وأول من أوجد المسرح الكوميـدي في القطاع الخاص، وفضلا عن أنه عملاق في مجاله المسرحي، كان التركي كاتبا صحافيا بارزا، تهمه قضايا وطنه، التي رصدها، من خلال كتاباته الصحافية الثرية، التي تميزت بالجرأة، والواقعية، والشفافية، واشتهر الراحل بعموديه «فنجان قهوة»، و«نقطة نظام»، في بعض الصحف المحلية وفي هذا الملف نستعرض ونقدم ومضات خاطفة عن مسيرته الفنية التي تظهر نجوميته .

فضة المعيلي

صحافية - الكويت



مسلسل «درب الزلق»



مع فريق عمل «هذا سيفوه»

وبفضل إبداعاته التي سطرت تاريخا من نور في الفن الخليجي الكويتي، وعمره الذي أفناه من أجل الارتقاء بوطنه، ومجتمعه، نال التكريمات في الداخل، من قبل الدولة، في مناسبات عديدة، وعبر صيته الحدود، ليُكرَّم كذلك، في الخارج، ومن أبرزها تكريم العاهل السعودي الراحل الملك فهد بن عبدالعزيز - يرحمه الله - كما حاز إشادات من مهرجانات ثقافية، وفنية، في مختلف الدول العربية، وقد سبق أن رشح نفسه لانتخابات مجلس الأمة، وبعد مسيرة فنية حافلة بالإنجازات، تعرض، في السنوات الأخيرة، لوعكة صحية، استدعت علاجه داخل وخارج الكويت.

وقد رثاه وزير الإعلام، وزير الدولة لشؤون الشباب، الشيخ سلمان الحمود، في كلمات مُحْكمة، قائلا: «أعمال المغفور له بإذن الله تعالى المبدع عبد الأمير التركي ستظل نبراسا لمدى موهبته وإبداعاته التلفزيونية والمسرحية والسينمائية الكويتية بأعمال مميزة وبارزة لاتزال تلقى تقدير النقاد والكتاب وحتى المشاهدين».

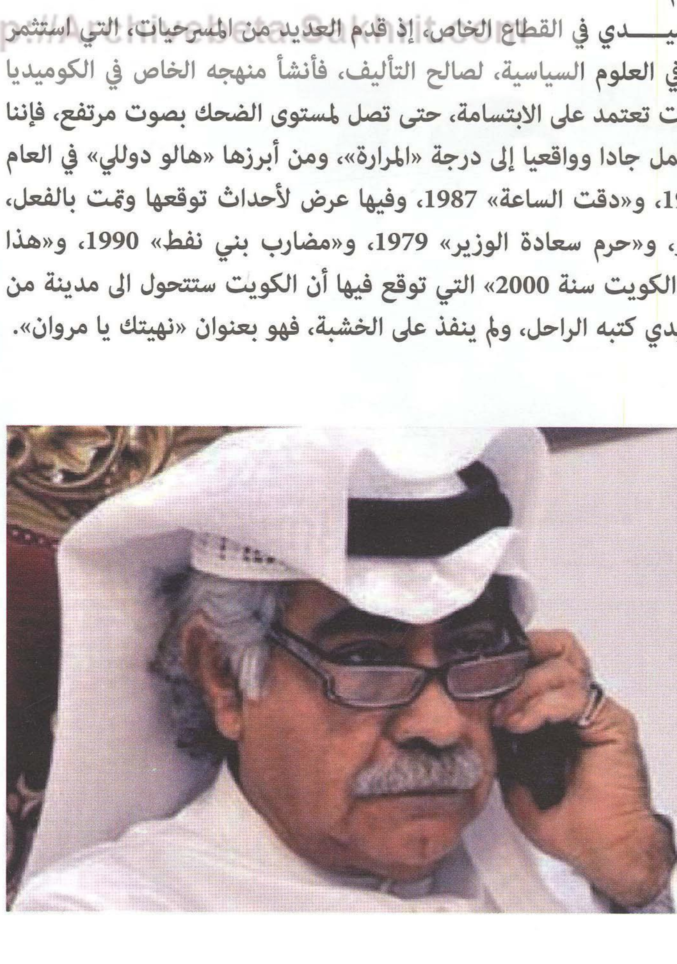
فيما اعتبرت نقابة الفنانين والإعلاميين الكويتية وفاته خسارة فادحة للدراما الخليجية، ووصفت الراحل في نعيها بأنه أحد أبرز نجوم الزمن الجميل، الذين قدموا المسرح بنوعيه السياسي والاجتماعي، بأسلوب ناقد هادف.

عملاق المسرح

أسس الراحل المسرح السياسي الكويتي، بالاشتراك مع سعد الفرج، وقدما معا مسرحيات سياسية ساخرة، تميزت بجرأة الطرح، واعتَبَر التركي مؤسس هذا النوع من المسرح، الذي يعتمد في جوهره على إرث مشترك، ثم قدم مع فرقة المسرح العربي، عدة مسرحيات، بدأها في العام 1971 بمسرحية «حط الطير طار الطير» تأليفا، و«عايلة بوصعرورة» في العام 1972 إخراجا، وكتب لفرقة المسرح الشعبي «صورة» من إخراج عبدالعزيز الفهد، وعُرضت في 7 يوليو من العام 1969.

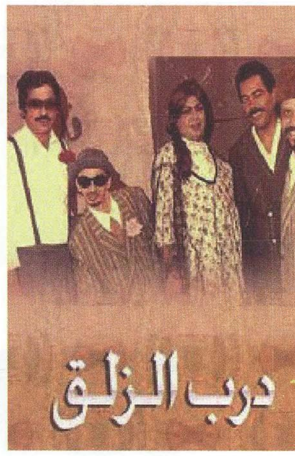
كما اعتبر الراحل رائد المسرح الكوميـــدي في القطاع الخاص، إذ قدم العديد من المسرحيات، التي استثمر من خلالها ببراعة، وذكاء، دراسته في العلوم السياسية، لصالح التأليف، فأنشأ منهجه الخاص في الكوميديا السياسية، وعلى رغم أن أعماله كانت تعتمد على الابتسامة، حتى تصل لمستوى الضحك بصوت مرتفع، فإننا لو نحّينا هذه الابتسامة لوجدنا العمل جادا وواقعيا إلى درجة «المرارة»، ومن أبرزها «هالو دوللي» في العام 1971، و«حامي الديار» العام 1985، و«دقت الساعة» 1987، وفيها عرض لأحداث توقعها وتمت بالفعل، مثل تغيير العملات، وبناء الجسور، و«حرم سعادة الوزير» 1979، و«مضارب بني نفط» 1990، و«هذا سيفوه» 1988، فضلا عن أشهرها «الكويت سنة 2000» التي توقع فيها أن الكويت ستتحول الى مدينة من الجسور، أما آخر نص مسرحي كوميدي كتبه الراحل، ولم ينفذ على الخشبة، فهو بعنوان «نهيتك يا مروان».













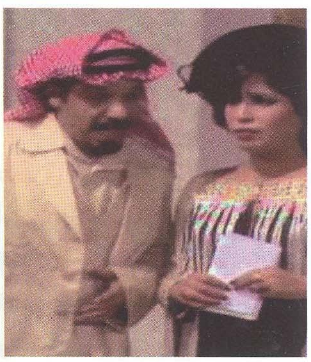
مسلسل «درب الزلق»

فارس الدراما

من بوابة العلوم السياسية التي حصل فيها على الماجستير من بريطانيا، دخل الكاتب عبد الأمير التركي إلى بوابة الدراما، ليصنع ما يمكن أن نسميه «ثقافة الابتسامة»، التي تتمثل في صنع وعي جمعي، لقضايا المجتمع، عن طريق الانتقاد، وليس التهكم، فكان أن حصد نتيجتين، إحداهما صراعه مع الرقابة، والثانية التفاف جمهور كبير حوله وبين هذا وذاك كان الراحل يؤسس لمنهج درامي يحمل بصمة رجل «عاصف»، جاء من عالم سياسي متجهم إلى فضاء ساخر، إنها معادلة ليست سهلة، لكن تحقيقها ممكن في ما لو كانت لصاحبها رسالة يؤديها، فأبدع في كتابة المسلسل التلفزيوني الخالد «درب الزلق» الذي يعد أبرز المسلسلات الخليجية والعربية على الإطلاق، وأنتج في العام 1977، وعرض بأغلب محطات التليفزيون العربية، وقام ببطولته جمع من النجوم، منهم عبد الحسين عبد الرضا، وسعد الفرج، وخالد النفيسي، وعلي المفيدي، وعبد العزيز النمش، ومن إخراج حمدي فريد، وبعد نجاحه الساحق قرر التركي إعادة تجربة الكتابة، وتحديدا في مجال السيناريو، والنص التلفزيوني، وكتب مسلسل «دنيا المهابيل»، من إخراج حمدي فريد، أما البطولة فقد ضمت مجموعة ضخمة من نجوم الكويت، مثل سعاد عبدالله، وخالد النفيسي، وغانم الصالح، واسمهان توفيق، ومريم الغضبان، وأحمد الصالح، وإبراهيم الصلال، وطيبة الفرج، وعلي المفيدي، وعلي البريكي، واستقلال أحمد، وباسمة حمادة.

صحافة وتكريم

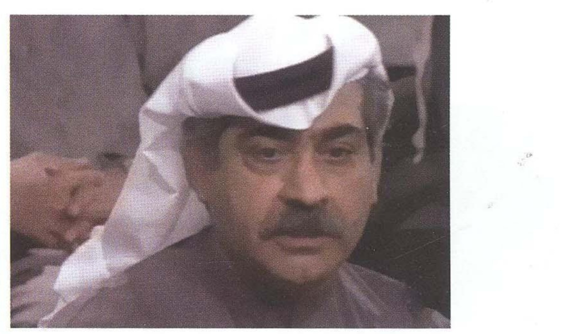
وبالإضافة إلى عبقريته وإنجازاته في المسرح، والسينما، والدراما التلفزيونية، اقتحم التركي مجال الكتابة الصحافية، وأصبح كاتبا لا يشق له غبار، وهو يرصد بدقة مشكلات مجتمعه، وقضايا وطنه، في كتاباته الصحافية، في عدد من الصحف المحلية، وتألق خاصة في عموديه «فنجان قهوة»، و«نقطة نظام»، وتقديرا لإنجازاته، وإبداعاته الفنيّة العميقة، كرم من قبل الدولة في عدة مناسبات، وكرم بالخارج كثيرا، أبرزها من خادم الحرمين الشريفين، العاهل السعودي الراحل، الملك فهد بن عبد العزيز - يرحمه الله - ونال شهادات تقدير كثيرة من المهرجانات الثقافية والفنية، في أرجاء وطننا العربي.



مسرحية «حرم سعادة الوزير»



مسلسل «دنيا المهابيل»



نبوغ البدايات

عبد الأمير التركي كاتب، ومؤلف، ومخرج كويتي، من مواليد 1945، حاصل على شهادة الماجستير في العلوم السياسية من بريطانيا، بدأ حياته الفنية بالإذاعة في العام 1965، عندما قام بكتابة البرنامج الإذاعي الشهير «نافذة على التاريخ»، وعمره ٢٠ عاما، الذي أعادَ من خلاله إنتاج التاريخ، مُسلّطا الضوء على أحداث وقعَت في بلاد عديدة، وتمكن من جذب مسامع الجمهور بشغف إلى برنامجه الذي أصبح شهيرا آنذاك، وبعده كتب فيلم «العاصفة»، بطولة الفنانين الكبيرين خالد النفيسي، وعبدالحسين عبدالرضا، ومن إخراج محمد السنعوسي.

وعلى رغم أن اهتماماته في بداية حياته كانت تاريخية، فإن التاريخ وحده، بكل معطياته، وزخمه، لم يملأ قريحة عبد الأمير التركي، الذي وجد أن بداخله طاقة خلاقة لصنع حاضر يكون يوما ما تاريخا أيضا، فدخل عالم السينما بفيلم عنوانه «العاصفة»، من بطولة عبد الحسين عبد الرضا وخالد النفيسي، وكان عنوان الفيلم يشبه حياة تركي، الرجل الباحث عن رياح يحركها.

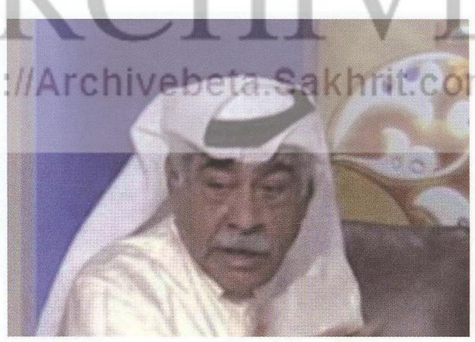



مسرحية «دقت الساعة»

أبدع في كتابة المسلسل التلفزيوني الخالد «درب الزلق» الذي يعد أبرز المسلسلات الخليجية والعربية على الإطلاق، وأنتج في العام 1977، وعرض بأغلب محطات التليفزيون العربية، وقام ببطولته جمع من النجوم

حلم البرلمان

ومثلما تركت دراسته في العلوم السياسية آثارها عليه فنيّا، تركت آثارها أيضا على حياته، ولأنه كان يكـره النفاق في العمل، ولديه قناعـات، ورؤى وطنية، يدعو فيها للإصـلاح، والتغيير، فقد أقدم عبد الأمير التركي على ترشيح نفسه لانتخابات مجلس الأمة الكويتي، ربما ضاقت خشبة المسرح بأفكاره، التي يريد أن يوصلها إلى الناس، فأراد أن يكون صوت جمهوره، الذين آمنوا بأفكاره، إلى الحكومة والقيادة السياسية، لكن هذا الجمهور فضل له مقعد المسرح، على مقعد البرلمان، وإن بقي له إصراره، وإرادته، وأفكاره السياسية النافذة، التي لا تقل عن إبداعاته الفنية.



نهاية الرحلة

عانى في السنوات الأخيرة من مرض أصابه في الكلى، في حين ظل قلبه سليما، ناصعا بالنزاهة، والصدق، والحب لكل الناس، ليرحل في هدوء، ويرقد جثمانه بسلام تحت ثرى بلاده، مُسجّلا تاريخا رائعا، ومدرسة فنية راسخة، عنوانها «الكوميديا السياسية.. البيضاء».



اقتحم التركي مجال الكتابة الصحافية، وأصبح كاتبا لا يشق له غبار وكان يرصد بدقة مشكلات مجتمع وقضايا وطنه في الصحف المحلية تألق في عاموده «فنجان قهوة» و«نقطة نظام» وكُرّم في عدة مناسبات

بدأ في العام 1950 .. والتحول الكبير جاء مع مسلسل «آل سوبرانو» 1997

العصر الذهبي الجديد للتلفزيون

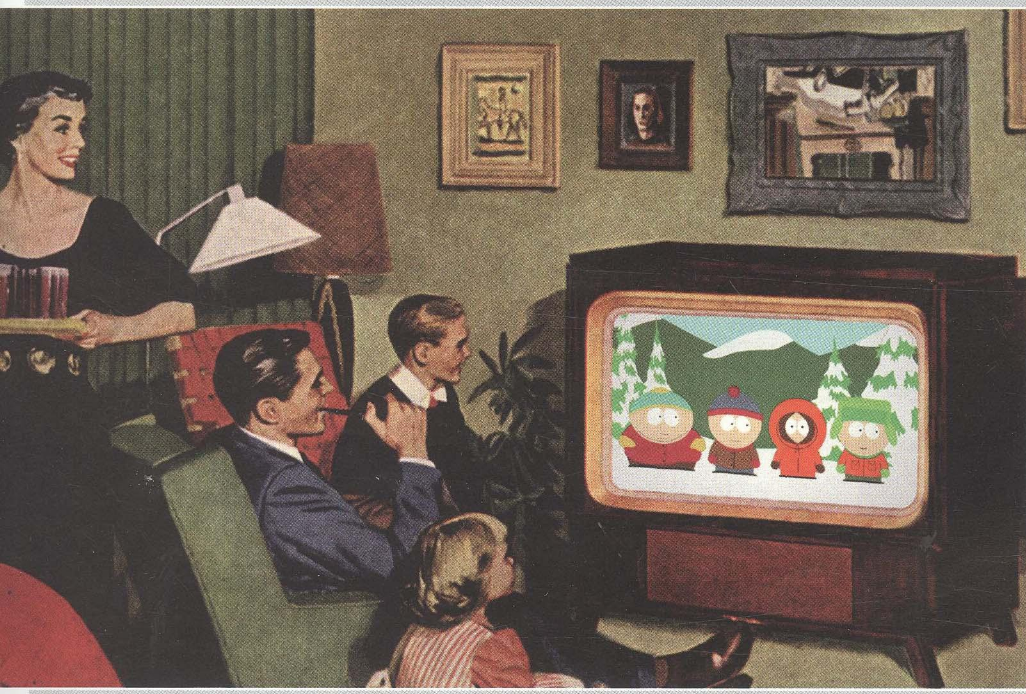
«إننا نعيش عصرا ذهبيا جديدا للتلفزيون»، كانت هذه كلمات الممثل الأمريكي كيفين سبيسي الذي كان ضيف مهرجان أدنبره للتلفزيون في العام 2013، سبيسي الذي صنع نجوميته في المسرح والسينما، ولم يظهر في التلفزيون إلا في مسلسل وحيد منتصف الثمانينيات من القرن الماضي. في وقت مضى، كان الظهور في الدراما التلفزيونية بعد العمل في السينما والمسرح يعد تراجعا في مسيرة الفنانين، أما الآن فالصورة مختلفة تماما، نجد أن سبيسي قد عاد إلى التلفزيون مجددا بعد 26 عاما من بطولة مسلسل الدراما منزل الخدع House of Cards بدور فرانك أندروود السياسي الطامح إلى منصب الرئاسة الأمريكية، وممثل آخر هو ماثيو ماكانوهي الذي ظهر في الموسم الأول لمسلسل محقق فذ True Detective في عام فوزه بجائزة أوسكار لأفضل ممثل رئيسي عن دوره في فيلم نادي دالاس للمشترين Dallas Buyers Club. ما الذي تغير وجعل الدراما التلفزيونية تجربة مغرية لنجوم شقوا طريقهم في فنون تعد أرقى من الدراما التلفزيونية كالمسرح والسينما؟

عبدالوهاب سليمان

كاتب - الكويت



مسلسل «آل سوبرانو» كان بداية عصر التحول في التلفزيون



في العام 1950 بدأ العصر الذهبي للتلفزيون في أمريكا وأصبح الوسيلة الإعلامية والترفيهية المفضلة بعد أن كان الراديو هو الوسيط الإعلامي السائد

في الحالة الأمريكية، تحديدا، كان العصر الذهبي الأول للتلفزيون يعود إلى بداية العام 1950، بعد خمس سنوات من إعلان نهاية الحرب العالمية الثانية، ونمو الاقتصاد الأمريكي، وتشكل طبقة وسطى ذات قوة شرائية مكنتها من اقتناء أجهزة التلفزيون، بعد تكاثر عدد صانعيه، وتوافر العديد من الأجهزة ذات الأسعار المعقولة، بذلك أصبح التلفزيون الوسيلة الإعلامية والترفيهية المفضلة للأسرة والأفراد، بعد أن كان الراديو هو الوسيط الإعلامي السائد، وظهرت الدراما التلفزيونية بجانب برامج الأطفال وبرامج الفكاهة والمسابقات المتوزعة على عدد قليل من المحطات - ومعظم هذه القنوات حكومية إن لم يكن كلها - وساعات محدودة من البث التلفزيوني. كان المستوى العام للدراما التلفزيونية - وفق رأي أغلب النقاد - لا يمكن له أن يرقى إلى مستوى المسرح الذي أصبح يحقق قفزات فنية على مستوى التجريب، والسينما بتطور أدواتها وتقنياتها الفنية، وحتى النص الروائي بتعدد وحداثة أنماط السرد. بل كانت الدراما التلفزيونية، منذ العصر الذهبي الأول، فنا بصريا متأخرا رغم حداثته مقارنة بالمسرح والسينما، لتتكون بعد ذلك صورة نمطية اتهمت مدمني مشاهدة التلفزيون بالسطحية، ورأى المثقفون التلفزيون أداة قاتلة للخيال، وأنه من الأجدى للمرء قراءة كتاب بدلا من مشاهدة التلفزيون الذي يسبب الكسل وتبلد الذهن. وعلى الرغم من ذلك، استطاع التلفزيون أن يشكل قاعدة جماهيرية عريضة لخصائص وأسباب غير فنية، منها النقل المباشر للأحداث الرياضية وبرامج الأخبار والمنوعات.

آل سوبرانو والتحول

ربما لم يدر ببال ديفيد تشيس، الكاتب والمخرج التلفزيوني، أنه سيدشن عهدا جديدا ومغايرا للدراما التلفزيونية، حين قبل على مضض اشتراط تمويل فكرته كي تصبح مسلسلا تلفزيونيا بدلا من فيلم سينمائي طويل، عندما أنهى كتابة وإخراج حلقة تجريبية من مسلسل آل سوبرانو The Sopranos في العام 1997، كان يأمل في زيادة تمويل العمل حتى يمكن إخراجه بصورة فيلم، لكنه واجه الرفض من شبكة HBO للبث التلفزيوني المدفوع الذين أبدوا رغبتهم في استمرار تمويل إنتاج العمل كمسلسل تلفزيوني. كانت رغبة الشبكة في إنتاج العمل كمسلسل وراءها دوافع وأسباب عديدة، منها تطور النقل التلفزيوني في



الكاتب والمخرج التلفزيوني ديفيد تشيس وجيمس جاندولفيني بطل مسلسله «آل سوبرانو»

أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، بظهور قنوات الكيبل التلفزيوني المدفوعة، وظهور قنوات متخصصة كقناة MTV للموسيقى، وقنوات رياضية ووثائقية، بالإضافة إلى زيادة عدد ساعات البث لتصل إلى 24 ساعة في العديد من القنوات، فكانت رغبة الشبكة تكمن في ملء هذه الساعات بالأعمال الدرامية، بجانب مسلسلات كوميديا الموقف Sitcom؛ بغية جذب الإعلانات والمشاهدين. لم يحبط ديفيد تشيس، وعمل على استعارة تقنيات وكاميرات التصوير السينمائية، وترأس فريق كتابة أيقن أن لديه ساعات طويلة من البث يمكنه من خلالها رصد تطور شخصيات المسلسل بتمعن ودقة لا تتحملها ساعات التصوير السينمائي المحدودة، منها شخصية توني سوبرانو، زعيم عصابة المافيا المقيم في ولاية نيوجيرسي، والذي يواجه مصاعب نفسية ومشاكل أسرية وأخرى متعلقة بزعامته لعصابة مافيا محلية، وجسده الممثل الراحل جيمس جاندولفيني ببراعة مكنته من حصد العديد من الجوائز، حيث يرى المشاهد كيف يمكن لشخص قتل آخر بيديه خنقا، بينما هو في رحلة لإيصال ابنته إلى الجامعة التي ستدرس بها، أو يعود إلى منزله في وقت متأخر لينام بجانب زوجته بعد عملية قتل قام بها، ليستيقظ في اليوم التالي لموعد مع طبيبته النفسية التي يشكو لها من نوبات الرعب التي تنتابه، ويتناول أدوية مضادة للاكتئاب. بدأ عرض المسلسل لأول مرة سنة 1999، وعرضت آخر حلقة منه في العام 2007، رصد صورة شاملة لشخصية توني سوبرانو وأسرته وعصابته، وقضايا أخرى، كالإرهاب والعرقيات المكونة للمجتمع الأمريكي،



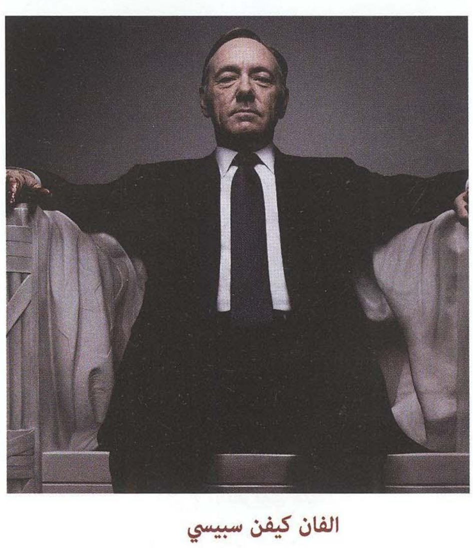
تقضي الأسر أوقاتا طويلة أمام التلفزيون ، وبات شريكا في عمليات التعليم والتثقيف والتربية والترفيه

بتقنيات وأساليب سينمائية جعلت المشاهد يحظى بمشاهدة ردود أفعال كل شخصية، لا الاستماع إلى حوارات فقط، كان نجاحا مذهلا في وقت تزايدت فيه أعداد المشتركين في قنوات التلفزيون المدفوعة، وانتشار تقنية الفيديو الرقمي DVD التي أتاحت لمن فاته مشاهدة المسلسل، في أوقات عرضه، شراء قرص مدمج أو اثنين يحتويان على موسم كامل من حلقات المسلسل.

بعد ذيوع صيت المواسم الأولى من مسلسل آل سوبرانو، كرر القائمون على شبكة HBO التلفزيونية النجاح في مسلسل آخر هو السلك The Wire. ما كان مختلفا في هذا المسلسل هو تناول قضايا المخدرات والجريمة من عدة زوايا، وتقديم صورة شاملة للجريمة في مدينة بالتيمور في ولاية ماريلاند الأمريكية، ففي الموسم الأول تناول المسلسل الصراع بين الشرطة وعصابة للمخدرات اتخذت أحد الأحياء الفقيرة مقرا لها. أما الموسم الثاني فعالج تأثير المخدرات على الطبقة العاملة الفقيرة، ممثلة بعمال الميناء. وفي مواسم لاحقة انتقل المسلسل إلى المدارس وتطرق إلى تعامل وسائل الإعلام مع الجريمة وصولا إلى مكتب العمدة والنخب السياسية المحلية في مدينة بالتيمور، لتكتمل عند المشاهد صورة بانورامية للجريمة في المدينة، أشاد بها النقاد وشبهوا المسلسل بالرواية المرئية على طريقة الروائي الإنجليزي تشارلز ديكنز الذي كتب عن لندن بصورة شاملة في رواياته. هذه النجاحات حفزت محطات تلفزيونية عدة على إنتاج مسلسلات لاقت إقبالا جماهيرا كبيرا، وتقبلها النقاد مثل «مسلسل 24» ومسلسل «الهروب من السجن» Prison Break، وغيرهما من الأعمال التي انتشرت في أرجاء العالم بسبب تحميلها على شبكة الإنترنت، أو بسبب تطور تقنيات أجهزة الاستقبال التي مكنت المشاهد من تسجيل حلقات مسلسله المفضلة ومشاهدتها وقتما أراد، ومن جانب آخر أدرك كتاب السيناريو أن هذه التقنيات الحديثة التي تمكن المشاهد من متابعة موسم كامل في أيام قليلة تمكنهم من توظيف تقنيات كتابية كانت فيما مضى مناسبة أكثر للسينما، كتقنية الاسترجاع Flashback التي كان من الممكن أن تربك الجمهور في السابق، عندما كان يشاهد حلقة واحدة في كل أسبوع، وبفضل هذا التقدم التكنولوجي أصبح لدى كتاب السيناريو حرية أكبر في استخدام هذه التقنيات.

تلفزيون وفق الطلب

مع تسارع وتيرة التقدم التكنولوجي، استطاعت الدراما التلفزيونية مواكبة نمو هذا القطاع، وتوسعت سبل توزيع الأعمال التلفزيونية، كما السينمائية، عبر المتاجر الإلكترونية لشركة أبل على سبيل المثال، وكذلك شراء المسلسلات عبر متاجر أجهزة ألعاب الفيديو على الإنترنت، وبروز شركات تخصصت في البث عبر الإنترنت كشركة نتفليكس Netflix التي كانت في البداية شركة لتأجير الأقراص المدمجة، ثم أدرجت خدمة المشاهدة وفق الطلب عبر الإنترنت وصولا إلى إنتاج مسلسلاتها الخاصة، كمسلسل منزل الخدع المذكور سابقا، وبرزت فكرة جديدة تماما هي توفير الموسم كاملا بجميع حلقاته، بدلا من توفير حلقة واحدة في كل أسبوع، ودخلت شركات أخرى في المنافسة، وهي في الأساس ليست مؤسسات إعلامية، مثل شركة أمازون المتخصصة في بيع المنتجات الاستهلاكية، والتي أعلنت أخيرا عن خدمة أمازون برايم Amazon Prime للبث عبر الإنترنت، وستقوم قريبا بإنتاج مسلسلاتها الخاصة. هذه النجاحات للدراما التلفزيونية أغرت العديد من السينمائيين إما ببدء تجربة مع الدراما التلفزيونية، وإما بالعودة إليها من دون خجل، سواء كمنتجين تنفيذيين ومخرجين، مثل مارتن سكورسيزي وستيفن سبيلبيرج. وممثلين مثل ستيف بوشيمي وآخرين، واستقطبت الدراما التلفزيونية أفرادا أرادوا في السابق إشراك الجمهور في أفكارهم، كان خيار الدراما التلفزيونية مستبعدا، كما فعل على سبيل المثال جو واينبرج ضابط المخابرات المركزية الأمريكية السابق، عندما كتب الحلقات الأولى من مسلسل «الأمريكيون» The Americans، وتطرق فيه إلى قضايا التجسس السوفييتي على الولايات المتحدة الأمريكية في الثمانينيات، على العكس من قرينه إيان فليمنج، ضابط المخابرات البريطاني في الستينيات، والذي فضل فن الرواية والسينما على التلفزيون لطرح شخصية جيمس بوند الشهيرة.



الفان كيفن سبيسي

في الختام

في هذا العرض لما يسمى «العصر الذهبي الجديد للتلفزيون»، نجد أن للتكنولوجيا الفضل الأكبر في ازدهار الدراما التلفزيونية. وجاءت كثرة قنوات التلفزيون المدفوع - على الأغلب - بالفائدة على الإنتاج التلفزيوني في أمريكا تحديدا، واعترف العديد من الكتاب والأدباء في الولايات المتحدة بارتقاء الدراما التلفزيونية إلى مستوى «الفن»، خصوصا في ظل هبوط مستوى صناعة الأفلام في هوليوود، وقدرة الدراما التلفزيونية على معالجة قصص بطريقة تضاهي الروايات الأدبية؛ حتى أصبح البعض منها يسمى بالروايات المرئية. بقي علينا أن نتساءل: أين الدراما التلفزيونية العربية من كل هذا؟

الفنون هي محاولة لابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ولكل فن من الفنون، بل لكل طراز من طرز الفن لغة خاصة لا ينطق إلا بها، ويضم كتاب «رحلة في تاريخ الفنون» بين صفحاته رؤى وأفكارا في العديد من المذاهب التشكيلية الحداثية والعديد من الفنانين التشكيليين المنتمين إلى أجيال مختلفة.

صدر كتاب «تاريخ الفنون وأشهر الصور» ضمن سلسلة كتاب الدوحة رقم 48 لمؤلفه سلامة موسى، والكتاب مكون من أربعة وعشرين فصلا قصيرا منها الفنون الجميلة والجمال ومعاييره وحدوده وأصل الرسم الحديث، مدرسة فلورنسا ونجوم عصر النهضة والمدرسة الفلمنكية ونهضة الفن في إسبانيا والرسامون الإنجليز في القرن الثامن عشر ونهضة الفن في ألمانيا وغيرها من الفصول القصيرة.

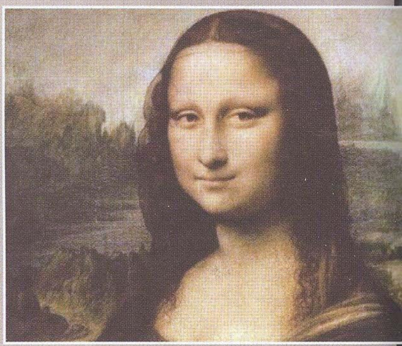
أشرف سعد
كاتب - مصر



غلاف الكتاب

كتاب يرصد أهم المدارس التشكيلية وأشهر فنانيها

رحلة في تاريخ الفنون



الموناليزا لدافنشي

مدرسة فلورنسا

بقي الرسم مدة العصور المظلمة يجري على رسم الوجوه والأجسام بصور تقليدية، ومع بداية القرن الثالث عشر نبتت بذرة النهضة الأوروبية في آراء روجر بيكون الذي دعا إلى ترك التقاليد ووضع العقل فوق النقل، وبدأ عصر النهضة الفنية بجوتو الذي كان يعمل راعيا للغنم، وحدث ذات مرة أن رآه تشني وهو يرسم فأعجبه رسمه وطلب من أبيه أن يأذن للصبي بمرافقته لكي يتتلمذ على يديه فأذن الأب وكلفه تشني بتزيين كنيسة القديس فرانسيس، وهنا ظهرت عبقرية التلميذ حتى إنه تفوق على معلمه. وكان جوتو مع عبقريته في الرسم معماريا عظيما بنى البرج المعروف الآن باسمه في فلورنسا، وبعد عودته إلى المدينة التي خرج منها وهي مدينته الأصلية لقي الترحيب والإكرام من أهلها في العام 1334، وعين مديرا لأعمال الكاتدرائية الكبرى وبقي يعمل في الرسم والعمارة إلى أن توفي في العام 1337، وقد أوجد جوتو النزعة نحو الطبيعة في المدرسة الفلورنسية. وتلا جوتو في النهضة الفلورنسية راهب له شهرة لا تقل عن شهرة جوتو وهو أنجليكو الذي ولد في العام 1387 وتوفي في العام 1455، وكان يجيد رسم الجبال والأزهار والأشجار، وهذه الموضوعات كانت تمثل وسطه الذي عاش فيه، فقد قضى في قرية كارتونا وقرية فيوسول خمسين عاما لم يختلط بالمدن الكبرى مثل فلورنسا أو روما، وقد قيل عنه إن ملائكته التي يرسمها كأنها كائنات من الفردوس.

المدرسة الفلمنكية

قام الفلمنكيون بإخراج الفن من حظيرة التقاليد الدينية إلى رسم الأشخاص والأثاث واشتهر في هذه المدرسة رجلان شقيقان هما هوبرت فان إيك، وجان فان إيك وفضلهما لا يقتصر على استحداث موضوعات جديدة في الرسوم بل اخترعا طريقة جديدة في الرسم هي الرسم بالزيت، فقد كان الرسام يستعين بجبل أصباغ، ولكن هذين الشقيقين

استعملا الزيت الحار وزيت الجوز. وهوبرت ولد في العام 1365 في قرية قريبة من كولونيا وتعلم في هذه القرية، وعندما وصل إلى سن الشباب تركها إلى مدن الفلمنك، وشقيقه الأصغر جان يصغره بعشرين عاما ولد في العام 1385 وهو أدق في الصنعة وأعمق بصيرة في الفن، وهو أول من ابتدع تصوير الأشخاص، وله لوحة شهيرة هي «الرجل الحامل للقرنفل»، وتمثل الصورة دقة عجيبة في نقل الصغائر والتفاصيل الدقيقة مثل عروق اليد وأسارير الوجه.

وظهر بعدهما هانز مملنك الذي ولد في العام 1430 وتوفي في العام 1494، قضى جميع حياته في بروج حيث كان يملك دارا وعقارات أتاحت له العيش في رخاء وأفضل أعمال مملنك هز صورة الدوق كليف، فهي تمثل جمال الشباب، وقد امتزج إلى راحة الإيمان، وهذه الصورة من النفائس التي يزدان بها الآن المتحف الوطني في لندن، ومن بعده جاء مابوز الذي ولد في العام 1472 وتوفي في العام 1535، وقد أدخل الطريقة الإيطالية إلى الرسم بعد أن زار إيطاليا وتعرف هناك على دافنشي وأحسن ما خلفه من الرسوم صورة مرجريت تودور التي توجد حتى الآن في أدنبرج في أسكتلاندا.

نجوم النهضة

من يقرأ حياة دافنشي بتفاصيلها الصغيرة تمثل في ذهنه تلك الاضطرابات الذهنية التي أصابت الناس في عصر الانتقال من القرون الوسطى إلى القرون الحديثة، ولد دافنشي في العام 1452، وكان عبقريا اهتم بدراسة طائفة كبيرة من العلوم والفنون، فكان رساما ومثالا يصنع التماثيل وكان يدرس الرياضيات وكان يخترع أدوات الحرب وآلات السلم وكان موسيقيا ماهرا ووضع أفضل كتاب في زمنه عن التشريح، وقد أرسله والده إلى المدرسة وكان يدرس عدة أشياء ثم يتركها ولكن الرسم استهواه فأخذه والده إلى الرسام فروشيو كي يتتلمذ على يديه وكلفه برسم أحد الملائكة، فذهل فروشيو من عبقريته في الرسم وذاعت شهرته.

وله صور كثيرة شهيرة منها «الموناليزا» الشهيرة باسم «الجيوكندا»، وقضى في رسمها ثلاث سنوات، وهو لم يتمها لأنه كل يوم يجد في هذه المرأة معنى جديدا يريد أن ينقله إلى اللوحة، ولم تفارقه هذه اللوحة حتى وفاته في العام 1519، وهي الآن في متحف اللوفر في باريس.

والنجم الثاني هو مايكل أنجلو، الذي ولد في العام 1475م كان والده قاضيا وأراد أن يربي ابنه ليصبح تاجرا، لكن عبقرية الصبي أبت إلا الظهور، واضطر والده إلى أن يلحقه بمرسم «غرلندا ايو» وهو في الثالثة عشرة، ولكنه مال إلى النحت أكثر من الرسم، وفي 10 مارس 1508 كتب مايكل أنجلو العبارة «اليوم أنا مايكل أنجلو المثال قد شرعت في رسم المصلى»، وفي السنة التالية كتب يقول «ليست هذه مهنتي فأنا أضيع وقتي»، لكنه بعد أربع سنوات وهو راقد على ظهره انتهى من رسم السقف الذي يُعد الآن من مفاخر الفن الإيطالي، وقد قسم السقف إلى ثلاثة أجزاء: القسم الأول يشتمل على خلق الدنيا في ثلاثة أجزاء في أولها يفصل الله عز وجل بين النور والظلام وفي ثانيهما يخلق النجوم وثالثهما يبارك الله الأرض، والقسم الثاني يحتوي على سقوط الإنسان في ثلاثة أجزاء أيضا: الأول آدم والثاني خلق حواء والثالث الإغواء والسقوط والقسم الثالث يحتوي على الطوفان وهو ثلاثة أجزاء أيضا، وقد أصيب مايكل بآلام وأوجاع شديدة من بقائه أربع سنوات وهو يتسطح كل يوم لكي يرسم السقف، وعاد إلى فلورنسا وذاعت شهرته وصار أهل فلورنسا يفاخرون به.

الرسم في هولندا

ظهر الرسم في هولندا بعد أن أينع في إقليم الفلمنك، وفي مقدمة الرسامين الهولنديين يبرز رمبرانت، ولد رمبرانت في العام 1607 في مدينة ليدن، وهي مدينة هولندية كبيرة، وكان أبوه يريد أن يعلمه في الجامعة لكن الصبي لم يؤهل نفسه، لذلك فقد قضى معظم وقته في المدرسة وهو يرسم الرسوم المختلفة ولا يؤدي شيئا من واجباته المدرسية، فأخرجه أبوه وألحقه بمرسم أحد الرسامين، وفي العام 1631 انتقل رامبرنت من لندن إلى أمستردام وهناك عرف أسرة غنية طلبت منه أن يرسم صورة فتاة تدعى ساسكيا فان أورلينبورج، فرسمها وتبادل الاثنان الحب وتزوجا في العام 1631 وعاشا في سعادة وهناء مدة طويلة وكان كثير الربح من رسومه، ولكن هذا الهناء لم يدم طويلا، فقد ماتت زوجته بعد أن مات له ولدان منها ولم تترك سوى ولد واحد هو تيطس، وقامت منازعات بينه وبين


فتاة مع قبعة لرينوار


منظر طبيعي لجامد باتيست


بورتريه لروبنز وهو في الخمسين من عمره



فتاتان على البيانو لرينوار

أهل زوجته عقب وفاتها، فقد آثار غيظهم بزواجه من الخادمة، مات ابنه ولم يترك سوى طفلة ولدت بعد وفاته فعاش بعد ذلك يعاني صنوف الفاقة وأعلن إفلاسه لكثرة ديونه التي كان يقع فيها حتى في أيام الرخاء الأولى مع زوجته الأولى ومات في العام 1669 وحيدا فقيرا رغم شهرته.

الثورة الفرنسية والفنون

لكي نعرف الأثر العظيم الذي أحدثته الثورة الفرنسية في الفنون، يجب أن ننظر إلى حالة الفنون الفرنسية في القرن الثامن عشر، ففي العام 1648 تأسست الأكاديمية الفرنسية وغايتها رعاية الفنون، وقد أخرت هذه الأكاديمية الفنون بدلا من أن ترقيها وقد قررت حكومة الثورة قيامها بدفع مكافآت لرجال الفنون بلغت قيمتها السنوية 42000 فرنك وتأسيس متحف اللوفر، ويعد دافيد الذي ولد في العام 1778 أحسن من يمثل تأثير الثورة في الفنون ومن أشهر صوره - نابليون يعبر جبال الألب، وبعد هزيمة نابليون نفي دافيد من فرنسا فقصد بروكسل ومات هناك في العام 1825.

ومن أغرب ما يذكر عن تأثير الثورة الفرنسية أن الرجل الذي تأثر بها لم يكن فرنسيا بل إسبانيا وهو جويا الذي ولد في العام 1746، ونشأ جويا في أراغون وكان أبوه فلاحا، ولكن الفتى أبدى ميله منذ صباه إلى الرسم، فأرسله والده إلى مرسم أحد الرسامين في سراقسه وانتقل إلى مدريد وتزوج بأخت أحد الرسامين المعروفين، ثم اتصل بالملك شارل الثالث ورسمه فصلحت حاله بعد ذلك، وله رسوم كثيرة عن الأسرة المالكة، وقد تعمد أن يرسم أشخاصها بهيئات تبعث على الاشمئزاز في نفس الناظر إليهم، وفي العام 1791 ماتت زوجته وابنه وأصيب بالصمم ولكنه دأب على رسم الصور التي تمثل أفكاره الثورية، ولما أحس بأن الطبقات الحاكمة بدأت تفهم مقاصده من رسوماته سافر إلى فرنسا وهناك نزل في بوردو وتوفي بها في العام 1820.

فرنسا في القرن التاسع عشر

من عظماء الرسامين في القرن التاسع عشر دولاكروا الذي ولد في العام 1798، وهو رسام الخيال الذي كان ينتزع موضوعاته من شكسبير وبيرون ودانتي، وقد سافر إلى مراكش حبا في الألوان الزاهية المتألقة التي لم يجدها في شمس فرنسا، ورسم الكثير من المناظر المراكشية حتى شاعت بعده الرغبة في الرسوم الشرقية.

ومن رسامي عصر النهضة كورو الذي ولد في العام 1798، وكان مغرما بالطبيعة والريف لا يسأم من رسمها في مختلف الأضواء والألوان ولكنه كان سيئ الحظ، وقد صرح بأنه بقي 30 سنة وهو لا يجد من يشتري شيئا من رسومه لأن الجمهور الفرنسي كان مثل الجمهور الإنجليزي في جموده نحو المناظر الطبيعية والريفية، ولكن رجال الفن وعظماء الأدب مثل ألفرد دوموسيه وآخرين أعجبوا بلوحاته واقتنوها.

الوحوش والتكعيبيون والاستقباليون

عقب حدوث النزعة التأثرية ظهرت نزعات جديدة هي أشبه بالانحرافات الجنونية، ومن الذين انحرفوا أو مالوا إلى الشطط سيزان الذي ولد في العام 1830، وقد بقي لمدة طويلة يعرض رسومه مع التأثيرين، وكان صديق مونيه ورينوار ولكنه لم يستعمل تلك الأواني المتألقة التي كان يستعملها التأثيريون، وكان يهوى الرسم لذة وطربا بالفن لا يبغي منه أجرا حتى حُكي عنه أنه كان يخرج إلى الحقل أو الغابة للرسم، فإذا أتم لوحته تركها مكانها كأنه لم يكن يرسم إلا ليدرس الطبيعة ومن أشهر رسومه صورته لنفسه ولاعبا الورق.

وقريب من سيزان في نزعته فان جوخ

ولد الفنان الهولندي الشهير فنست فان جوخ (1853 - 1890) في هولندا، وكان في البداية شديد التدين وعلم نفسه الفن، كان طفلا هادئا تصارعت بداخله الحماسة القوية والاكتئاب واتسم بالتحفظ والعناد، وكانت حياته حافلة بمحاولاته العديدة لتشويه جسده، فقد وضع يده في اللهب المشتعل ذات مرة عندما فشل في الحب، وحاول أن يعتدي بالضرب بآلة حادة على أخيه جوجان، علاوة على حادثة قطعه لأذنه، فقد أحب إحدى الغانيات وقدم أذنه لها هدية وفقد الكثير من دمه ووضع في مستشفى حيث بدأ يعاني الهلاوس السمعية والبصرية وشخصت حالته في ذلك الوقت على أنها اختلال عقلي مصحوب بهتر Delirium.

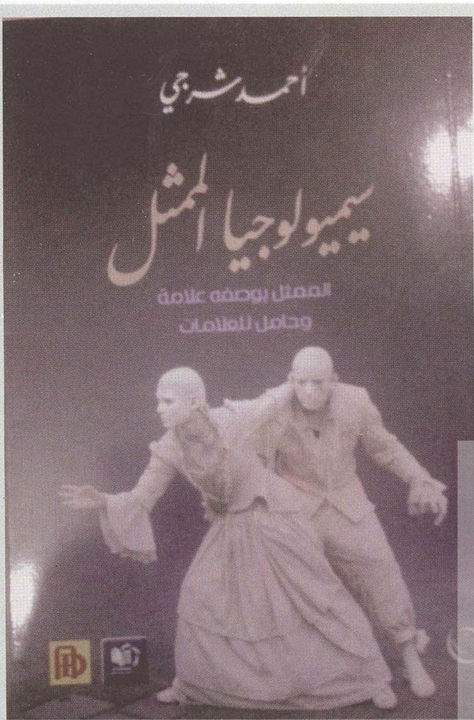
علم فان جوخ نفسه الرسم من الكتب التي كانت تحوي أعمال الفنانين الكبار، ثم قضى عدة سنوات من المران والتدريب في مجال الرسم في باريس، وفي سن السابعة والعشرين كانت ملامح الفنان المتميز قد بدأت في التشكل والظهور، وكان فنانا شديد الحماسة يحاول أن يستحضر الروح الإنسانية والانفعالات التي يفعم بها كل وجود يومي، وقد أنتج فان جوخ أكثر من ألفي عمل عبر سنوات عشر، وعندما انتقل إلى باريس في العام 1886، اكتشف الأعمال الفنية الطباعية شديدة التألق في ألوانها، وفي أول العام 1888 أنتج أول لوحاته الوحشية من خلال ضربات فرشاة واسعة كبيرة وأصباغ لونية مهشمة. وفي يوليو 1889 كان مندمجا في الرسم، وفجأة شعر بالهياج وأن يده تهتز بعنف وأن جسده يتطوح على نحو متكرر ولأسابيع ثلاثة عانى نوبات الاضطراب العقلي، وفي يوم حار من شهر يوليو 1890 في ضاحية جنوب غرب باريس أطلق فان جوخ الفنان العظيم النار على نفسه ومات في عمر السابعة والثلاثين، وحتى الآن ليس هناك اتفاق على ما كان يعانيه فان جوخ، فبعض الأطباء قال إنه يعاني الصرع والبعض الثاني قال إنه يعاني انفصاما والبعض الثالث قال إنه يعاني ذهان الهوس والاكتئاب ثنائي القطب، ولكن بقيت لوحاته الجميلة غير العادية المتجاوزة للزمن علامة فارقة على طرق الفنون.



قبعة القش لروبنز

كتاب يجيب عن السؤال التالي: هل الممثل علامة في العرض المسرحي؟

سيميولوجيا الممثل .. ونظريات تطوير فن الممثل



انفتح المسرح - بشكل واسع – على المناهج النقدية الحديثة والعلوم الإنسانية، وعلى مشارب مختلفة، منذ اكتشاف الضوء في القرن الثامن عشر، وكذلك الثورة الرمزية الهائلة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ساهم الانفتاح في تخليص العرض المسرحي من كلائشية الواقعية والطبيعية، وأصبح الرمز والترميز إحدى الدعائم الرئيسية التي يستند إليها المسرح، على مستوى النص والعرض.

لقد أحدثت البنيوية والعلوم الإنسانية تطورا مهما على مستوى الأدب، مما انعكس على تطور المسرح أيضا، من خلال أطروحات مدرسة «براغ» للسيمياء في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ ويُنظر معها إلى العرض المسرحي بوصفه منظومة علامات، يشكل مجموعة أنساق بصرية ولغوية تعمل بالتجاور، وكذلك بدأ الحديث عما يُسمى اليوم بـ «سيميولوجيا المسرح».

د. محمود سعيد
ناقد - مصر

إن الممثل يجسد علامة قائمة بذاتها، تعمل بنظام الإنابة مرة، ومرة أخرى تمثل نفسها، لأن الممثل (شخصا) يكون أيقونة اجتماعيه لكنه على المسرح، يكون علامة، بوصفه نموذجا لشخصية حياتية، والشخصية علامة على الخشبة.

وهذا يقودنا إلى سؤال جوهري هو: هل وصف الممثل بالعلامة مع أطروحات حلقة «براغ»؟ أم أنه علامة منذ بدأ المسرح عند الإغريق؟ ومحاولة الإجابة عن السؤال المحوري الرئيس الآتي: هل الممثل علامة في العرض المسرحي؟ وإن كان كذلك، فكيف اشتغل سيميولوجيا؟ هذا ما يحاول كتاب «سيميولوجيا الممثل»، لمؤلفه أحمد شرجي الصادر عن دار صفحات للنشر، سورية، 2014، تناوله ودراسته في فصوله الممتعة.

حيث الكشف عن الوظيفة العلاماتية للممثل داخل العرض المسرحي، كذلك وظيفة الممثل المزدوجة، بوصفه علامة وحاملا للعلامات، وما تفرضه هذه الازدواجية من عملية بحثية في الاشتغال.

ورسم الكتاب له هدفا محددا في الكشف عن اشتغال الممثل/ العلامة، في العرض المسرحي، وبالتوقف عند حدود النظريات التمثيلية، التي ساهمت في تطور الممثل والعملية التمثيلية، وأهمية تلك النظريات عبر منتجات مقصودة، تتبع تطور الممثل/ العلامة، في العرض المسرحي، كيفية اشتغاله في النظريات التمثيلية، لأن صيغة العلاقة في الواقع بين «الدال/ المدلول»، يمكن أن تطبق على أي وسيلة اتصال حياتية أو فنية، ما يتيح لنا المعالجة سيميولوجيا لخطاب الممثل وإحالاته، داخل المنظومة العلاماتية.

ويعد هذا الكتاب حفرا نظريا في النظريات التمثيلية، لتتبع وضعية الممثل، وقد اختار الكتاب النظريات التي ساهمت في تطور فن الممثل.

حيث انشغل البحث السيميولوجي، منذ أطروحات مدرسة براغ، وما بعدها، بالعرض المسرحي والنص الأدبي، وقد نُظر إليه بوصفه علامة؛ لكن كيف تطورت تلك العلامة؟ ما ظروف اشتغالها وانطفائها داخل العرض؟ كيفية اشتغالها؟ لقد حاول المؤلف تتبع حضور الممثل العلامة، واشتغاله داخل العرض المسرحي، منذ المسرح الإغريقي، وما بعد ذلك، وفي ضوء نظريات التمثيل الكبرى التي ساهمت في تطور فن الممثل والتمثيل، خاصة أنه:

يتماثل الممثل وظيفيا وماديا مع العلاقة، كلاهما يمثلان ذاتيهما، وينوبان عن شيء آخر غير نفسيهما، فالممثل يمثل ذاته، كما هو عند ديدرو وستانسلافسكي، والعلامة تمثل ذاتها - أيضا - من خلال الإشارة إلى معناها، وتنوب عن شيء آخر، غير ذاتها، والممثل - أيضا - كذلك بإنابته لشخصية غير شخصيته الحقيقية، القناع في المسرح الإغريقي يحمله الممثل بالإنابة كشخصية، وكذلك عند مايرهولد، بحمله الغستوس، منبت

الدلالة الاجتماعية التي يحملها الممثل للتعبير عن حالة اجتماعية برمتها، والشيء نفسه عند برتولد بريخت، وإن كان الممثل عند الأخير أكثر رسوخا، فهو ينوب عن شخصية حياتية، من خلال نقله للحدث/ الحادثة، ويستعرضها أمام الجمهور، وهذه وظيفة علاماتية محضة، يكون علامة لشيء آخر غير ذاته.

على الرغم من أهمية أطروحات مدرسة «براغ» بترسيخ سيميولوجيا المسرح، فإننا نجد جذور العلامة عند أفلاطون وأرسطو والقديس أوغسطين، وإن كان لم يحظ بالدراسة والتحليل، كما هو عند باحثي مدرسة براغ. وهذه الجذرية للعلامة، أكدها أعضاء براغ أنفسهم، ويكمن دور الأخيرة في ترسيخ وجدية الاشتغالات البحثية.

لم يلغ طغيان الخطاب اللغوي في المسرح الإغريقي أهمية الممثل، بل ظل مهيمنا بحمله المنظومة اللغوية لخطابه، ولا يمكن لذلك الخطاب أن يشتغل بفعالية من دون الممثل، الممثل العلامة، على الرغم من أنه كان يتخفى وراء الشخصيات/ الأقنعة التي يحملها في العرض.

اختزلت وظيفته حامل للعلامات، وهذا ما تفرضه العملية المسرحية آنذاك؛ منها عدم تعدد الممثلين (كشخوص)، وكذلك المسافة التي تفصل مكان اللعب عن مكان المتفرجين، تمثل وجود الممثل بوصفه علامة، من خلال قدرته الصوتية، وعبر تلك المشاعر والأحاسيس، وهذه المهارات لا يمكن أن تكتسب بسهولة ويسر للممثل في المسرح الحديث؛ بحيث يوظف كل قدراته الداخلية، ويوصلها إلى المتفرج عن طريق وسيلة واحدة، هي الصوت، وهذه تحسب للممثل العلامة وحامل العلامة.

فقد انتبه الفرنسي دينيس ديدرو لأهمية الممثل واشتغاله في العملية المسرحية، فأراد له أن يكون علامة أيقونية، تشتغل وفق المرجع/ الحياة والواقع، مصدر تلك المرجعية، شكل الإحساس العلامة الرئيسية، التي يجب أن يحملها الممثل، ويتماثل معها على الخشبة، فهي تحيل إلى تلك المرجعية بصدق كامل، وهذا الصدق يجب أن يفعله الممثل، والأخير يمثل أيقونة لشخصية المرجع، هذا ما اتصفت به المرحلة الأولى عند ديدرو، والمرحلة الثانية اكتملت علاماتية الممثل، فهو علامة متكاملة من خلال اشتغاله العقلي على الشخصية، فهي التي تخلق مرجعها الخاص، فالخيال مصدر تلك العقلية البحثية في الاشتغال، يعمل على موازنة العقل والإحساس، ما يجعل مهمة الممثل شاقة ومتداخلة، ومع ديدرو، حيث أول خطوة في فك التشابك بين الممثل والشخصية سيميولوجيا، وهو بين الأيقونة/ الممثل، والعلامة/ الشخصية، من خلال المسافة بين الممثل والشخصية، وعليه، يكون الممثل/ العلامة عند ديدرو في المرحلة الأولى علامة أيقونية، ينقل المشاعر والأحاسيس بواسطة المرجع، فهو يتماثل مع الشخصية الحياتية التي يمثلها، وكممثل اختزل دوره كحامل للعلامة/ العلامات داخل العرض المسرحي. لكننا نجده في المرحلة الثانية، استغل بوصفه علامة ومصدرا للعلامات، بواسطة مركزية العقل والخيال في اشتغاله، وما رفضه للمعايشة الصادقة، إلا لخلق المسافة بين الممثل والشخصية.

وقد اشتغل الممثل عند ستانسلافسكي بوصفه علامة عرفية، من خلال اشتغاله على شخصية واقعية مستمدة من الحياة، ويقدمها على المسرح بطريقة فنية، وهذه وظيفة العلامة العرفية، وعلى المسرح، يكون الممثل علامة تصديقية لما يمتاز به من وجود واقعي بالنسبة إلى المؤول؛ حيث يقدم له حدثا متعلقا بعالمه الواقعي، اشتغال العلامات المتفردة والعرفية كل في مساره، تنتج مجتمعه العلامات الطبيعية والاصطناعية، بمعنى أن الممثل علامة ضمن مجموعة من العلامات، لا تعمل منفردة على الخشبة، بل من خلال الشراكة العلاماتية.

الممثل عند مايرهولد حامل للعلامة تارة، وتارة أخرى رمز، حامل من خلال تحميله الفكرة الرئيسية للنص الدرامي، الذي تحول إلى نص حركي، والأخير منبع الدلالات الاجتماعية التي يحملها الممثل، ويرسلها إلى المتفرج، ورمز من خلال ما ترمز إليه الفكرة. وكذلك علامة حركية ضمن النص الحركي، اختصرت مهمته الرئيسية بوصفه حاملا للعلامات، ويشكل البيوميكانيك البؤرة الأولى للعرض المسرحي، بؤرة انطلاق اشتغال العلامة/ الممثل. فالممثل عند مايرهولد علامة رمزية لعلامات نوعية داخل المجتمع، من خلال الدلالات الاجتماعية التي يبثها كمرسل بواسطة الجسد.

يتجسد مفهوم الممثل العلامة عند الألماني برتولد بريخت بوضوح تام، من خلال المسافة التي فرضها بين الممثل/ العلامة والشخصية، وهذه العملية أساس عمل بريخت؛ فالممثل علامة للشخصية داخل الحدث المجسد، يفعلها بكل تجرد، ومن دون تداخل موقفه الشخصي من الحدث الذي يجسده، لأنه ممارس اجتماعي، تداخل وظيفة الممثل العلاماتية، من خلال الأداء المزدوج (عارض ومعروض)، فهو كشخص، علامة أيقونية بامتياز، لعدم اشتغاله علاماتيا داخل العرض، بل اقتصرت وظيفته على الوساطة بين العارض والمعروض، الابتعاد الحسي عن الشخصية التي يعرضها، لأنه يمثل شخصية داخل العرض المسرحي، بل مجموعة من الشخصيات، ما يحتم عليه (الممثل) حمل علامات رمزية ونوعية وعرفية، بواسطة شخصية العارض العلاماتية، وهذا يتشابه مع وظيفة الممثل في المسرح الإغريقي، وما الأداء المزدوج عند بريخت إلا أداء وظيفي للممثل العلامة، من خلال ازدواجية وظيفته، فهو أيقونة بوجوده كمراقب للحدث، وعلامة من خلال مشاركته بالحدث نفسه.

على الرغم من الأهمية الكبيرة لجدول كاوزان، وتصنيفه عمل الممثل؛ لكنه أهمل أهمية النص الفرعي أو الثانوي (الإرشادات المسرحية)، والأخير يشكل أرضية مهمة لاشتغال الممثل العلامة في العرض المسرحي. لما يحمله من علامات لغوية وبصرية، وما تحمله مجتمعة من دوال فاعلة في منظومة علامات الممثل. كذلك صنف كاوزان النص الأدبي، علامة زمنية فقط، على الرغم مما يحمله النص من علامات مكانية، والشيء نفسه ينطبق على علامات الماكياج وتصفيف الشعر، يجدها علامات بصرية فقط، تدل على المكان، لكنها تحمل علامات زمانية أيضا، فتصفيف الشعر في العصر الإليزابيثي يختلف عنه في القرن العشرين، بل إن وضعية الماكياج بالنسبة إلى السيدات تختلف من موسم إلى آخر، فالربيع له ألوانه وقوته، وكذلك الخريف والشتاء، وكذلك بالنسبة إلى الملابس، فكل زمن يحمل سمات موضاته الخاصة، أما بالنسبة إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية؛ فلا يمكن أن تكون علامات زمنية فقط، وذلك لاختلاف الثقافات من بلد إلى بلد، بل أحيانا حتى في البلد الواحد، فلكل ثقافة موسيقاها الخاصة، تشتغل وفق مرجعيتها.

لا يمكن للممثل أن يشتغل علاماتيا داخل العرض المسرحي، من دون عقلية بحثية، تساعده على اكتشاف أدق التفاصيل للشخصية وداخل العرض المسرحي، وعليه؛ يتحتم على الممثل تدوين الشخصية في مراحل تطورها على مستوى الفعل/ الأفعال الرئيسية والثانوية، أفعال الشخصيات الأخرى، وتأثيرها في الشخصية التي يمثلها، فلسفة اللون ودلالاته، إن كان في الضوء، أو الزي الذي ترتديه الشخصية، كذلك الأسباب لدخول الإكسسوارات.

يعمل على تدوين كل ذلك بكراس أشبه بكراس الإخراج أو نص الخشبة Stag text نسميه «كراس الممثل» (Actor text)، يشكل ما يشبه «الحافظة»، يحفظ كل ما يخص العملية التمثيلية على الخشبة، يحدد فيها المسارات والقنوات التي تمر بها الأنساق العلاماتية ودلالاتها، تدوين أرضية الدوال، ومرجعيتها، والثقافة التي تنشأ وتتحرك فيها.

الكراس يقنن الجهد العضلي والنفسي الذي يتحرك بداخله الممثل، حتى لا ينزاح المعنى الدلالي للعلامات التي يحملها، وهذا لا يعني تكلس عمل الممثل، لأن لحظة العرض تحمل خصوصيتها الآنية، نتيجة الاتصال المباشر مع الجمهور، بل يسعى الكراس لعدم سقوط الممثل تحت تأثير تلك اللحظة، ويحافظ على توازنه داخل العرض.

أخير

مسرحية «عشت وشفت»

مولد مسرح .. من رحم مسرحية

«اليوم وُلد المسرح في الكويت» عبارة قالها الراحل الأستاذ حمد الرجيب (1922 - 1998) وهو يتأمل البحر في إحدى الليالي الشتوية من العام 1964.

«اليوم وُلد المسرح في الكويت» بهذه العبارة القصيرة في حجمها والعميقة في معناها لخّص الرجيب مشاعره بعد حضوره العرض الأول لمسرحية «عشت وشفت».

والراحل الأستاذ حمد الرجيب حمل على عاتقه لواء تأسيس حركة مسرحية في الكويت قامت على العلم والدراسة إلى جانب الموهبة، فدعا المسرحي القدير الراحل زكي طليمات (1894 - 1982) الذي أنشأ فرقة المسرح العربي ومعهد الدراسات المسرحية، وأفرزت خططه ظهور جيل رائع من الفنانين الكبار ساهموا في نهضة المسرح في الكويت ولايزالون يبدعون ويقدمون أجمل عطاءاتهم الفنية.

حين غادر زكي طليمات الكويت، واجهت فرقة المسرح العربي تحديا كبيرا، فإما التوقف وإنهاء الحلم وهدم كل ما بناه الأستاذان الرجيب وطليمات ومحو كل سنوات التعلّم واكتساب الخبرات وإما المجازفة بتقديم العروض المسرحية من خلال جهود أفراد الفرقة وقدراتهم الشخصية، والمجازفة هنا تكمن في أن هذا الاستمرار قد يلاقي النجاح وتثبيت الأقدام أو قد يعني الاضمحلال تدريجيا من خلال تقديم مسرحيات هزيلة ستؤدي حتما إلى التوقف قسريا ثم إسدال ستار النهاية على وجود الفرقة.

هنا كان الظهور الأول للفنان الكبير سعد مبارك الفرج ككاتب مقتدر وممثل كبير أخذ على عاتقه مسؤولية قيادة الفرقة، فكتب مسرحية «عشت وشفت» وشارك في التمثيل فيها ومعه كل تلامذة الأستاذ زكي طليمات وأخرجها المخرج الراحل حسين الصالح الدوسري، فكانت المسرحية نقطة تحوّل في مسار المسرح الكويتي وعلامة من علاماته المضيئة، ويذكر الناقد د. محمد حسن عبدالله «إن هذه المسرحية التي كُتبت ومثلت في أواخر 64 تمثل علامة أساسية، تعلن نهاية عصر الارتجال في المسرح الكويتي وبداية التأليف بالنسبة للكاتب الكويتي بالذات».

ويضيف عبدالله «كانت هناك محاولات مبتدأة لصقر الرشود، ولكن في العام 1964 وفي أشهره الأخيرة، شهد محاولتين على جانب عظيم من الجدية والجودة، هما «عشت وشفت» و«الجوع» لعبدالعزيز السريّع، ويمكن اعتبارهما دون شطط بداية عصر التأليف المسرحي في الكويت».

الفنان القدير كاتب المسرحية سعد الفرج تحدث في أحد اللقاءات التلفزيونية عن قصة اليوم الأول لعرض المسرحية، حين تقدم الحضور الأستاذ حمد الرجيب، وكان حضوره في حد ذاته محفزا لفريق العمل لتقديم أقصى ما يملكون من جهد، فكانوا جميعا في غاية السعادة والحماسة والفخر، لكنهم ما لبثوا أن أُصيبوا بخيبة أمل كبيرة حين أتاهم من يخبرهم بأن الأستاذ حمد الرجيب لم يُكمل العرض وغادره عند منتصفه، فلم يفهموا السبب!

وفي اليوم التالي حضر الأستاذ الرجيب العرض ثانية وأكمله حتى نهايته وجلس مع فريق العمل وهنّأهم جميعا على العرض الرائع، ووجدها الفنان سعد الفرج فرصة لسؤاله عن سبب مغادرته في اليوم السابق وعدم إكماله للمسرحية، في حين أن كل أفراد فريق العرض كانوا يُمنّون النفس بسماع توجيهاته والاستئناس برأيه، هنا ابتسم الرجيب قائلا «لشدة إعجابي بالمسرحية لم أستطع إكمالها، فقد غلبتني الدموع، وخرجت متأثرا بما شاهدت، ولم أجد أمامي سوى البحر ملاذا لأبثه إعجابي بالعمل، ووقفت متأملا ومتفكرا على شاطئ البحر، وهمست له بكل فخر واعتزاز، بكلمات لم يسمعها أحد سوانا .. اليوم وُلد المسرح في الكويت».



بدر محارب

سيناريست وكاتب ومخرج مسرحي

رسم وقصيدة

قصيدة: أ. د. سعد عبدالعزيز مصلوح *

لوحة: جمال مليكة **



سبعون

سَبْعُونَ مَرّتْ، وَعُمْرٌ   من اللُّهَاثِ تَقَضّى
سَبْعُونَ مَرّتْ جَهاماً   يَذْرَعْنَ أُفْقَكَ رَكْضَا
أَحْنَت صَليباً، وَأَذْوَت   مَا كَانَ بِالأمْسِ غَضّا
وَأَوْسَعَتْكَ اللَّيَالي   لَيّاً وَبَسْطاً وقَبْضَا
كَمْ غَيَّبَتْ مِن حَبِيبٍ   وَبَاعَدَتْ مِنْهُ أَرْضَا
وَجَلَّحَتْ بِدَعِيٍّ   يَفْرِي الحَشَاشَةَ بُغضا
وقَرّطتْ بالعطايا   فَحَالَ فَيضُك غَيْضا
وَأَنْهَرت مِنْ جِراحٍ   خَزَّتْ وَتِينَكَ نَفضَا
قَدْ خَالَطَتْكَ صِحَاحٌ   مِنَ القُلُوبِ وَمَرْضى
وَسَاوَرَتْكَ ضِئَالٌ   نَهْساً ونَهْشاً وَعَضّا
مَا إنْ تَخِرُّ عِثَاراً   حَتّى تُحَاوِلَ نَهْضَا
وَلا تُعَالِجُ حَزْناً   حَتّى تُزَالِجَ دَحْضَا
يَا وَاهِن الخَطْوِ! هَوْناً   أَيْنَا تَخُوضُ وَرَحْضَا
رَاوَدْتَ أَيْساً ولَيْساً   وَجُبْتَ طُولاً وعَرْضَا
أَهْزَلْتَ ظَهْرَكَ مِمّا   تَأْلُوه حَثّاً وحَضّا
والشِّرْبَ عذباً وَمِلْحاً   والزّادَ رَطْباً وَحَمْضَا
يَا سَاهِرَ اللّيلِ! هَلّا   أَذَقْتَ جَفْنَكَ غُمْضا
كَرُّ العَشِيّاتِ أنْضَى   طِرْفاً، وطَرْفاً أَقَضّا
تَعَاوَرَتْكَ المَرائي   يَعْرِضْنَهَا لَكَ عَرْضَا
ثَوَائِراً في الحَنَايَا   بَعْضٌ يُجَاذِبُ بَعْضَا
والعُمْرُ وَهْيُ جِدارٍ   يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّا
مَنْ ذَا يُعَانِدُ حَتْماً   مِنَ القَضَاءِ وَفَرْضَا
تِلْكَ الجُرُوحُ قِصَاصٌ   والدَّيْنُ بِالدَّيْنِ يُقْضى
وَقَدْكَ أنّ العَوَادي   مَا دَنَّسَتْ لَكَ عِرْضَا
مَنْ رَامَ خَفضاً لِعَيْشٍ   بِذِلَّةٍ سِيمَ خَفْضَا
لا تَسْتَطِيلَنَّ عَهْداً   فالنَّظْمُ قَارَبَ فَضّا
وانْشُرْ شِرَاعَك وانْقُضْ   غَزْلَ المَعَابِثِ نَقْضَا
وَدَعْ عِتَابَ خَلِيلٍ   عَنِ الوَدَادَةِ أَغْضى
مَرْحَبْتَهُ فَتَأَبَّى   وَأَنْغَضَ الرَّأْسَ نَغْضَا
وَرِدْ ظَمِيئاً فَتَروَى   مِنْ كَوْثَرِ العِشْقِ حَوْضَا
هذَا العَرَارُ ونَجْدٌ   أَنْعِمْ بِنَجْدِكَ رَوْضا
لَكَ الشّمِيمُ، ولكِنْ   حُكْمُ الصَّرِيمَةِ أَمْضَى
آنَسْتُ في الطُّورِ ناراً   وسَارِيَ البَرْقِ وَمْضَا
وَناظِرُ القَلْبِ أَنْحى   مُحَاذِراً أَنْ يَغُضَّا
أَذِنْتُ حِينَ التَّنَادي   رَضّاً وُقِيتَ وَرَمْضا
أَسْلِمْ وَسَالِمْ وَسَلِّم   وَاهْتِك حِجَابَكَ أَيْضَا
فَيَا قَدِيمَ عُهُودي   لا أنقضنك عَوْضَا
ويا كُؤُوسَ شُهُودي   بُورِكْتِ مَحْضاً ومخضا
خَلَّى، فَلَمّا تَجَلّى   فَضَّ الخِتَامَ وَأَفْضَى
يَا وَارِداً ! سَوْفَ تُعْطَى   من الهِبَاتِ فَتَرْضى

* شاعر - مصر.

** فنان - مصر.